06065059
208 copias
Plásticas II

JOHN BECKWITH

ARTE PALEOCRISTIANO Y BIZANTINO

MANUALES ARTE CÁTEDRA

1/208

Director de la colección:
ANTONIO BONET CORREA

John Beckwith

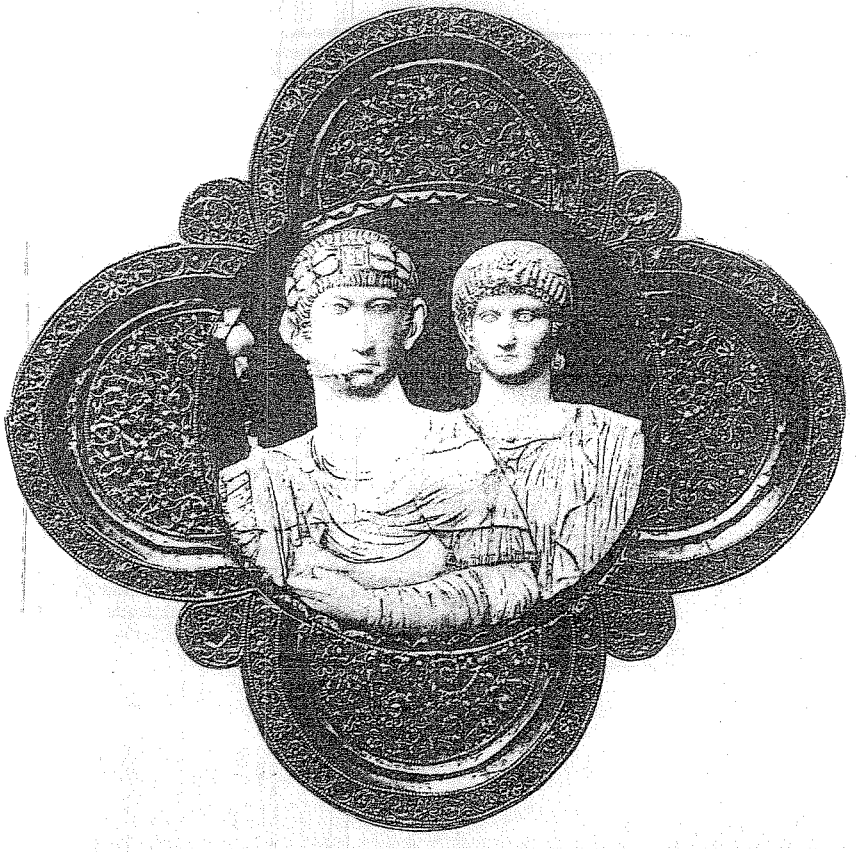
ARTE PALEOCRISTIANO Y BIZANTINO

John Beckwith, Master of Arts y miembro de la British Academy y de la Society of Antiquarians, estudió Historia Moderna en Oxford y se especializó en Historia Medieval. En 1948 fue nombrado Conservador Adjunto del Departamento de Tejidos del Victoria and Albert Museum; en 1955 pasó al Departamento de Arquitectura y Escultura, del cual fue nombrado Conservador, y continuó sus investigaciones sobre escultura medieval con especial atención a la talla en marfil. Ha impartido clases en Dumbarton Oaks, Universidad de Harvard, Universidad de Missouri, Columbia, Missouri, y en otros muchos centros. Fue seleccionado para formar parte del Comité Inglés de varias exposiciones patrocinadas por el Consejo de Europa. Colaboró asimismo en la Exposición de Obras Maestras del Arte Bizantino de 1958. Sus publicaciones abarcan desde monografías y estudios especializados sobre la talla en marfil y los tejidos en la Edad Media hasta panorámicas de carácter más general como *The Art of Constantinople*, 1961; *Coptic Sculpture*, 1963; *Early Medieval Art*, 1964, e *Ivory Carvings in Early Medieval England*, 1972, trabajo que constituyó la base de la exposición del mismo título en el Victoria and Albert Museum, 1974. Sus clases como Slade Professor of the Fine Arts en Oxford, en 1978-9, fueron tituladas *Early Medieval Art and the Imperial Ideal*. John Beckwith murió en 1991.

BIBLIOTECA
UNIVERSIDAD de PALERMO
Prohibida su Reproducción - Ley 11723

John Beckwith

ARTE PALEOCRISTIANO Y BIZANTINO



CÁTEDRA
3/208

UNIVERSIDAD DE PALERMO
BIBLIOTECA
043687
Fecha recepción: 21 08 04
Procedencia: COMPRA

Ilustración de cubierta: La emperatriz Teodora, esposa del emperador Justiniano (mosaico), Rávena, San Vital

Traducción: María Condor

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© John Beckwith, 1970, 1979
Ediciones Cátedra, S. A., 1997
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 44.125-1997
I.S.B.N.: 84-376-1589-5
Printed in Spain
Impreso en Gráficas Rógar, S. A.
Navalcarnero (Madrid)

Cuando un hombre ha acabado, es entonces cuando comienza

Eclesiástico XVIII, 6

ÍNDICE

Prefacio 11

Capítulo 1: Prólogo 15

Capítulo 2: Arte paleocristiano: Roma y el legado de los césares 23

Capítulo 3: Arte paleocristiano: las provincias orientales del Imperio y la fundación de Constantinopla 63

Capítulo 4: Arte paleocristiano: la síntesis de la imagen secular y la imagen religiosa 87

Capítulo 5: La época de Justiniano 113

Capítulo 6: Occidente indefenso y el surgimiento del sumo pontificado 159

Capítulo 7: Confusión en Oriente 175

Capítulo 8: El triunfo de la ortodoxia 195

Capítulo 9: El emperador erudito y el triunfo del ideal imperial 219

Capítulo 10: La autoridad metropolitana 261

Capítulo 11: Difusión y decadencia de la metrópoli 307

Capítulo 12: Epílogo 369

Lista de las principales abreviaturas 372
Notas 373
Glosario 393
Bibliografía 397
Índice onomástico 401

PREFACIO

Este libro es un intento de presentar el arte paleocristiano y bizantino a modo de relato panorámico destinado a ser leído más que consultado. Quiero insistir en que no es un diccionario ni una enciclopedia, un catálogo ni una lista manual. Hubiera sido imposible incluirlo todo aun en el caso de que fuese deseable en una obra dirigida tanto al público ilustrado general como a los estudiantes y especialistas. Los estudios bizantinos se hallan todavía en su infancia y hay muchas cosas que requieren atenta valoración y reconsideración, con frecuencia a la luz de nuevas excavaciones y descubrimientos que aún no han sido objeto de publicación final. El autor es consciente de que su obra es solamente una etapa en el gradual redescubrimiento de los hechos, las influencias y las tendencias que, situadas en la perspectiva adecuada, han de conducir a una comprensión plena y profunda del arte paleocristiano y bizantino. Al mismo tiempo ha procurado estar al día en los temas de investigación y espera que el relato que ha narrado ofrezca una imagen auténtica a la luz de nuestros actuales conocimientos.

Sería imposible por lo tanto agradecer individualmente a los innumerables amigos, colegas e instituciones que han contribuido a la preparación de este libro; el autor confía en que acepten esta manifestación de gratitud, totalmente insuficiente. En los casos de ayuda acerca de detalles eruditos incluyo mi reconocimiento en las notas. Hay, no obstante, algunos amigos íntimos que han velado por mi obra con gran entrega, me han dado constantes consejos y me han hecho útiles sugerencias en diferentes niveles: el profesor Hugo Buchthal, el reverendo Gervase Mathew, O. P., la señorita Sirarpie Der Nersessian, sir Steven Runciman y el profesor Francis Wormald. Ante ellos, en agradecimiento por su benevolencia, quiero hacer proskinesis.

JOHN BECKWITH

Westminster
Canterbury
Maastricht
Münsterbilsen
Colonia
Lieja
Aquisgrán
Siegburg
Limburg an der Lahn
Reims
Verdún
Bamberg
Regensburg
Sens
Auxerre
Tours
Ausburgo
Freising
Ottobeuren
Esztergom
Reichenau
Chur
Müstair
Salzburgo
Mozac
Castelseprio
Bressanone (Brixen)
Trento
Caorle
Cividale
Monza
Aquileia
Milán
Brescia
Le Monastier
Bobbio
Venecia
Poreč (Parenzo)
Torcello
Pula (Pola)
Arles
Nonantola
Ravenna
La Calahorra
Florencia
Cortona
Sassoferrato
Centcelles
Cuenca
Roma
Ostia
Montecasino
Capua
Nápoles
Rossano
Palermo
Cefalù
Tabarca
Cartago
Monreale
Siracusa
Piazza-Armerina
R. Ramel
Gračanica
R. Danubio
Manasija (Resava)
Sisojvac
Ravanica
Arilje
Gradac
Žiča
Kalenić
Mileševa
Studenica
Sopočani
Moraća
Peć
Banjska
Bojana
Dečani
Djurdjevi Stupovi
Zrze
Skoplje
Prizren
Psača
Nerezi
Staro-Nagoričino
Ócrida
Markova
Varoš
Kurbinovo
Salónica
Kastoria
0 100 800
Kilómetros

Ladoga
Novgorod
Spas-Nereditsa
Vladimir
Moscú
Kiev
Kertch
Quersoneso
Gelati
Tomi
Tiflis
Tirnovo
Ivanovo
Etchmiadzin
Sinope
Skoplje
Constantinopla (Estambul)
ARMENIA
Bačkovo
Trebisonda
Kars
Salónica
Nicomedia
Nicaea
Manzikert
Meteora
Mt. Athos
Cesarea
Agh'amar
Arta
Nikopolis
Valle de Göreme
Diarbakr
Daphni
Nea Moni
Edesa
Sis
Mytilene
Mopsuestia
Hosios Loukas
Atenas
Antalya
CILICIAN ARMENIA
Mistra
Patmos
Antioquía
Monemvasia
Perachorio
Asinou
Lynthrankomi
Homs
Haditha
Dura-Europos
Kiti
Pafos
Zagoudera
Damasco
Tabgha
Beth-Shean
Jerusalén
Gerasa
Belén
Madaba
Alejandría
Enatón
Saqqara
Cairo
Monte Sinai
Bawit
Antinoc
Medina

CAPÍTULO 1

PRÓLOGO

La eucaristía, acto central de la religión cristiana, se celebraba al principio en una habitación alta de una casa privada en presencia de un reducido grupo de discípulos selectos. Estos primeros cristianos no disponían de ningún lugar público para el culto. Después de la Ascensión los apóstoles «estaban siempre en el templo, alabando y bendiciendo a Dios», y después de Pentecostés «Pedro y Juan subieron juntos al templo a la hora de la plegaria, que era la hora nona» (Hechos 3). El Templo de Jerusalén fue destruido el año 70. La sinagoga era una institución relativamente moderna en el siglo I y no tenía pretensiones de heredar la veneración y el afecto de judíos ni de cristianos; además de un lugar de culto era un instituto rural y un tribunal de primera instancia en el cual se juzgaban los casos, se sentenciaba a los presos y se ejecutaban las sentencias. Pronto se prohibió a los primeros cristianos el acceso a la sinagoga para fines docentes. La «fracción del pan» se realizaba «de casa en casa» (Hechos 2, 46) y era seguida de una oración y un sermón. El grupo continuó siendo pequeño durante mucho tiempo. A todos aquellos que no pertenecían aún al «laicado» por el bautismo y la confirmación —incluso a aquellos que estaban ya convencidos de la verdad del Evangelio pero aún no habían recibido los sacramentos— se les hacía salir invariablemente antes de que se ofreciesen plegarias de cualquier tipo. Los primeros cristianos no tuvieron necesidad alguna de un edificio especial para el culto al menos durante siglo y medio y se contentaron con las «casas-iglesia», a las cuales hay referencias en el Nuevo Testamento y en el siglo II[1].

Los primeros escritos cristianos fueron las Epístolas de san Pablo. El Evangelio de san Marcos, escrito en Roma en «traducción griega» con fuertes connotaciones judías hacia el año 65-67, es probablemente el más antiguo de los Evangelios y refleja tradiciones tanto petrinas como paulinas. El Evangelio de san Mateo fue escrito en lengua aramea en Antioquía o en Jerusalén hacia el año 80. El de san Lucas y los Hechos de los Apóstoles —san Lucas no era judío sino tal vez hijo de un liberto griego de alguna familia romana; era médico y atendía de forma permanente a san Pablo— fueron escritos bien entrado el siglo I y son los textos más eruditos del Nuevo Testamento. El Evangelio de san Juan, que según Eusebio de Cesarea se escribió con posterioridad a los otros tres, fue probablemente dictado en Éfeso pero también muy entrado el siglo I. Parece probable que la etapa literaria de la transmisión de los materiales evangélicos se deba en buena medida a la cristiandad grecohablante. No hubo libros litúrgicos —sacramentarios, leccionarios, salterios— antes del siglo IV. No hay ninguna alusión a entregas de libros ni a peticiones de entrega de libros litúrgicos durante las primeras persecuciones, aunque sí se menciona con frecuencia la entrega o petición de entrega de copias de las Sagradas Escrituras. No hay recurso a la autoridad de un texto litúrgico establecido durante las controversias de los tres primeros siglos. Se ocultaba al no bautizado el conocimiento del texto del Credo y de la liturgia eucarística en virtud de la «disciplina arcani» y desde luego semejante ocultación habría sido difícil si los textos se hubieran plasmado en escritos[2].

La noticia más antigua del culto cristiano

en todos sus detalles aparece en la *Apología* de san Justino, escrita hacia 155 y donde se describe la eucaristía dos veces: una es precedida de la *synaxis* (reunión) y la otra del otorgamiento del bautismo. El siguiente testigo más antiguo, san Hipólito, con su *Tradición Apostólica*, escrita hacia 215, describe la eucaristía también dos veces: una precedida de la consagración de un obispo y otra del bautismo y la confirmación. En su forma normal de celebración, la eucaristía comenzaba con el ofertorio: pequeñas rebanadas de pan y un poco de vino que los fieles traían consigo. La ceremonia era sencilla, austera y práctica. No apelaba a los sentidos ni a las emociones como sucedía en los cultos de Isis, Hécate, Dionisos o Mitra; no había prédicas sofisticadas ni sesudos discursos filosóficos; no había rito extravagante alguno. En el Nuevo Testamento se mencionan dos accesorios eucarísticos: el cáliz (I Cor. 10, 16 y 21) y la mesa o altar (I Cor. 10, 21; Heb. 13, 10). San Cipriano, arzobispo de Cartago, martirizado en 257, habla del altar de Dios y se refiere a la utilización de un púlpito en el cual se leía el evangelio. Orígenes de Alejandría, el primer cristiano que se incorporó a la elite intelectual de su tiempo, habla del altar y de su ornamento. No hay sin embargo ninguna prueba de la existencia de altares fijos en Roma antes del siglo V; la regla general en los tiempos primitivos debió de ser el altar portátil. En los comienzos de la persecución de Diocleciano, en 303, se pidió a los cristianos de una pequeña iglesia, originalmente una casa privada de Cirta (actual Constantina), en Argelia, que entregaran las escrituras, cálices de oro y plata, platos de plata, un cuenco de plata, lámparas de bronce, candelabros de bronce y diversos artículos de vestir; no hay ninguna referencia a un altar. De hecho, Minucio Félix menciona como cargo contra los cristianos el que no tuvieran iglesias ni altares, y Arnobio, que escribe a fines del siglo III y principios del IV, afirma que se acusaba a los cristianos de no tener templos, estatuas ni efigies de su divinidad, ni altares sobre los que ofrecer sacrificios, incienso, libaciones y ágapes sagrados. Cipriano, Tertuliano y Orígenes, no obstante, hacen todos ellos referencia a iglesias con la denominación «ecclesia» y «domus dei». Eusebio y Optato mencionan la existencia de muchas iglesias en Roma y en todas partes a principios del siglo IV, pero Constantino, en su carta a Eusebio sobre la construcción de iglesias cristianas, alude a las pequeñas dimensiones y al estado ruinoso de los edificios existentes. Hoy, tras más de medio siglo de intensas investigaciones sobre el mundo mediterráneo, no hay nada que sugiera que antes del reinado de Constantino la Iglesia hubiera hecho ninguna tentativa de desarrollar una arquitectura monumental propia[3].

El agua sagrada del bautismo es mencionada en los *Cánones* de san Hipólito; posteriormente, san Cipriano hace referencia al agua consagrada. Entre los primeros cristianos el bautismo se realizaba mediante la inmersión total, aunque esto pronto fue modificado por razones de comodidad. Por lo tanto tal vez se hubieran utilizado fuentes en los primeros tiempos, muy probablemente en forma de piscinas, y desde luego cuencos de metales preciosos. Por ejemplo, en San Juan de la Fuente (Nápoles), el baptisterio más antiguo conservado en Occidente, la piscina no era lo suficientemente profunda para la inmersión total. El bautizado estaba en pie con el agua hasta las rodillas y la ceremonia consistía en verter agua sobre su cabeza tres veces. Se necesitaba aceite para los sacramentos de la confirmación, orden sacerdotal y extremaunción. La unción con aceite consagrado era costumbre judía; se requerían también vasijas consagradas. El incienso, tan íntimamente asociado al culto de los ídolos y al homenaje al emperador, no fue utilizado por los cristianos durante los tres primeros siglos. El testimonio auténtico más antiguo del uso de incienso aparece en la Peregrinación de Euteria (o Silvia) hacia 385, cuando la autora describe el servicio de la vigilia del domingo en Jerusalén. La utilización del incienso se ordena por primera vez en los *Cánones Apostólicos* y en los escritos de Dionisio el Areopagita, ambos autoridades posteriores al concilio de Nicea.

A pesar del hecho de que se exigió a los cristianos de Cirta la entrega de diversas prendas de vestir, debe destacarse que casi no hay pruebas de la existencia de alguna vestimenta distintiva utilizada por el clero cristiano en los tres primeros siglos. La primera referencia a una vestidura aparece en los Cánones de san Hipólito; la siguiente, a principios del siglo IV, cuando el emperador Constantino dio a Macario, obispo de Jerusalén, una rica vestidura bordada en oro para que la llevase al administrar el bautismo. Eusebio alude a la tradición según la cual san Juan Evangelista llevaba la mitra (derivada de la del sumo sacerdote judío) en su calidad de arzobispo. Las vestiduras eclesiásticas parecen ser sin embargo supervivencia del atavío lego ordinario utilizado en el siglo IV y poco después[4].

En relación con la ofrenda diaria consistente en el holocausto de un cordero en el templo judío se interpretaba música vocal e instrumental. Los sacerdotes tañían trompetas de plata y los levitas tocaban diversos instrumentos. Se señalaba un salmo especial para cada día de la semana, pero no hay indicios tempranos de un programa de recitaciones regulares del Salterio en correspondencia con su utilización en los oficios religiosos de la Iglesia cristiana ni de la sinagoga. La recitación melódica judía, por otra parte, influyó quizá en el modo de cantar el servicio cristiano. En 347-8 una comunidad de ascetas seglares de Antioquía, dirigida por los monjes ortodoxos Flaviano y Diodoro, adoptó la costumbre de reunirse en casas privadas para la recitación de los salmos. El obispo arrianizante de Antioquía, que deseaba mantenerlos bajo vigilancia, pronto les aconsejó que se constriñeran a una basílica. La costumbre, no obstante, se extendió rápidamente; Jerusalén —y no Antioquía— llegó a ser centro y paradigma de la difusión del oficio divino, difusión que se convirtió en uno de los triunfos personales de san Cirilo, obispo de Jerusalén, hacia 350. El papa Dámaso, en torno a 382, modeló poco a poco el oficio romano con arreglo al de Jerusalén. Dámaso, cuyo pontificado (366-84) marcó el período de la primera manifestación clara del papado, formuló en términos breves e incisivos la doctrina de Roma acerca del Credo, la Biblia y el papa. En Milán, los comienzos del oficio se remontan al parecer a 386, año en que los conflictos provocados por la emperatriz arriana Justina habían sido causa de que los ortodoxos celebrasen en las basílicas una vigilia nocturna durante la cual san Ambrosio ocupaba sus mentes con un servicio de vigilia basado en el nuevo modelo oriental. El *Psalterium romanum*, publicado por san Jerónimo en 383, habría de ser sustituido casi totalmente por el *Psalterium gallicanum*, una segunda versión hecha por san Jerónimo con la ayuda de los *Hexapla* en 392, época en que estaba en Belén. En el siglo VI se envió a Tours una copia de esta nueva versión, que se hizo circular en Galia. La versión definitiva de san Jerónimo, el *Hebraicum*, una nueva traducción del hebreo, no ha sido utilizada para los servicios de ninguna iglesia[5].

La cristiandad latinohablante emerge por primera vez en Cartago hacia fines del siglo II, pero hay que recordar que en esta época la iglesia de Lyon —san Ireneo, obispo de Lyon hacia 180-200, era discípulo de Policarpo, quien lo había sido a su vez de san Juan Evangelista— seguía estando compuesta principalmente por orientales grecohablantes, y que la Iglesia Romana continuaba valiéndose del griego en el siglo III y tal vez incluso después. A comienzos del siglo III ningún obispo disponía de una maquinaria

administrativa tan amplia, organizada y eficiente como el patriarca de Alejandría. Desde la época del obispo Demetrio (m. 232), Alejandría dominaba eclesiásticamente la totalidad de Egipto y también las zonas adyacentes de Libia y la Pentápolis. Algunos filósofos cristianos alejandrinos como Clemente y Orígenes contribuyeron grandemente a la síntesis del pensamiento neoplatónico con las enseñanzas de los apóstoles. La lengua y los cultos filosóficos resultaron ser en cierto modo un escollo. La enseñanza cristiana se transmitía mediante un «dialecto» greco-oriental que fácilmente podía causar repulsión al pagano educado. Aunque la cristiandad había hecho grandes progresos durante los tres primeros siglos, continuaba siendo una secta minoritaria y seguía limitada en buena medida a las clases medias y bajas, pues había causado poca impresión entre la aristocracia. Eusebio alude más de una vez a numerosos cristianos ricos y de alta cuna de Antioquía y Alejandría, algunos de ellos funcionarios de la administración imperial, pero la nobleza romana tendía a aferrarse a sus costumbres paganas. Tras la conversión de Constantino, el apoyo imperial hizo del cristianismo la religión dominante en el imperio, pero es importante constatar que el cambio religioso coincidió con un cambio social que trajo a primera línea a hombres de las clases medias y bajas. Aún a fines del siglo IV Sinesio de Cirene, a quien se había pedido que aceptara una mitra episcopal, consideró que su amor por el estudio y la filosofía combinado con su vida de caballero y terrateniente era un serio obstáculo. La cultura, no el paganismo —Sinesio nunca sintió la tentación de adorar a los antiguos dioses— era lo que mantenía alejados del cristianismo a los hombres de letras de la vieja aristocracia. Sin embargo, a partir del siglo II el cristianismo se había atraído a hombres de excepcional capacidad y gran energía. Por hablar sólo de Occidente, Tertuliano, Minucio Félix, Cipriano, Arnobio y Lactancio descollaban en la tradición retórica de las escuelas y escribían para un público ilustrado[6].

Además, ya en el siglo I había habido a lo largo y ancho del imperio unos cuantos nobles romanos y cristianos adinerados —entre ellos los Flavios y los Acilios— que abrieron sus casas a la fracción del pan y sus cementerios a los muertos. Si en tiempos de los apóstoles los cristianos eran enterrados en cementerios paganos, como lo fueron san Pedro y san Pablo, ya en el siglo II adquirieron sus propios cementerios fuera de las murallas de Roma. Algunos cementerios paganos estaban consagrados a divinidades paganas que eran naturalmente abominables para los cristianos; los paganos preferían la cremación a la inhumación, una práctica adoptada por los cristianos, y era inevitable que los cristianos, como los judíos y diversas sectas sincréticas, adquirieran cementerios para su propio uso. Éstos estaban protegidos por las leyes funerarias romanas y por las leyes de la propiedad. En el siglo II un cristiano rico, Pretexto, puso su tierra a disposición de los fieles, y en el siglo III otros siguieron su ejemplo: Máximo, Dracón y Basilla. Santa Inés fue enterrada en la Vía Nomentana y santa Eugenia en la Vía Latina «en su propia tierra». A principios del siglo III el papa Ceferino puso al diácono Calixto a cargo del cementerio que ahora lleva su nombre, situado en la Vía Apia, el primero que fue administrado en nombre de la Iglesia bajo el control directo del obispo de Roma. Ceferino (m. 217) fue sepultado en una tumba por encima del nivel del suelo en la Vía Apia —para el siglo III había, además de las catacumbas, numerosas tumbas en superficie— pero muchos papas del siglo III fueron enterrados en las catacumbas de Calixto. Dentro de las murallas de Roma probablemente se adquirió tierra para las iglesias por primera vez durante la prolongada paz de 211-49. La mención más antigua de una propiedad eclesial en la ciudad corresponde a cierta ocasión en que el emperador Alejandro Severo (222-35), según Lampridio —que escribe en el siglo IV—, decidió una disputa sobre propiedad de tierra entre los «christianii» y los «popinarii» en favor de los primeros, debido al uso religioso que iban a hacer de ella. Alejandro Severo se inclinaba a la tolerancia; añadió a su colección de dioses dinásticos una imagen de Cristo junto con las de Abraham y Orfeo[7].

En 261, durante el mandato del emperador Galieno, el cristianismo se convirtió en una *religio licita*, pero seguía siendo aconsejable evitar la publicidad. Para quienes buscaban el ascenso a altos puestos y para quienes destacaban en la vida pública la fe cristiana era un inconveniente. La negativa cristiana a participar en el culto al emperador era un acto de sedición y se consideraba, no sin razón, que las aguas del bautismo cristiano habían minado los cimientos del imperio. El hábito de los cristianos de reunirse en secreto y ocultar cuidadosamente sus misterios, así como su alegría y su fortaleza ante el martirio, constituían una inevitable fuente de sospecha y alarma. Aun cuando un gobernador o juez local se inclinase a la tolerancia, su actitud era a menudo desdeñada por el populacho, crédulo, sádico e insaciable ante el espectáculo de la tortura y la muerte violenta. Los ignorantes y los que no lo eran tanto echaban con frecuencia la culpa de los conflictos de la época a los creyentes. En momentos en que la paz del imperio estaba constantemente amenazada por asechanzas exteriores —la gran invasión de los godos aplastada por Claudio II en 269 y la invasión germánica de 276, rechazada por Probo pero que dejó la Galia devastada durante años— era fácil culpar a los cristianos. «Desde que el cristianismo existe en la Tierra, el mundo va hacia su ruina; han atacado a la raza humana muchos y diversos azotes, y los mismos seres celestiales, dejando de lado la atención con que hasta entonces habían velado por nuestros intereses, han sido expulsados de las regiones de la Tierra»: de este modo irónico lo cuenta Arnobio en *Adversus Nationes*, libro I, escrito en 296-7. En realidad, la persecución más grave y general de todas, que casi hundiría a la Iglesia, había de comenzar en 303 bajo el mandato de Diocleciano[8].

La paz llegó finalmente en 312-13 con el pronunciamiento imperial según el cual cada uno podía seguir la religión que considerase mejor, pero pronto se vio claro que Constantino pretendía que el cristianismo fuera la fe oficial. Se concedió a la Iglesia un privilegio tras otro, incluyendo la inmunidad para sus eclesiásticos respecto al servicio militar obligatorio y los cargos oficiales obligatorios, la exención del pago de impuestos y el derecho a heredar propiedades. Pronto quedó claro también que Constantino tenía sus propias opiniones acerca de su posición en la Iglesia: el emperador era el vicario de Dios y, con la ayuda de Dios —como declaró Eusebio—, imitaba a Dios llevando el timón de todas las cosas terrenales. «Todos podían apreciar cuánta fe en Dios se contenía en su alma sólo con ver cómo, en sus acuñaciones en oro, su propio retrato estaba concebido como una imagen que dirigía la mirada hacia lo alto, anhelante de Dios en su oración.» El retrato, en realidad, estaba inspirado en el de Alejandro; posteriormente el emperador Juliano había de burlarse de esta idea afirmando que en verdad Constantino estaba inflamado por la pasión: Helios ansiando a Selene. El emperador deseaba la unidad y la paz para la Iglesia imperial que había fundado, pero pronto descubrió que los cristianos estaban lejos de estar unidos y en paz entre ellos mismos. La condena de Arrio y el Credo Niceno fueron los siguientes pasos. El concilio de Nicea, que Constantino presidió en 325 «a modo de mensajero celestial circundado de un halo que semejaba rayos de luz», abrió más que cerró la historia del arrianismo a gran escala. Los problemas planteados por la intervención imperial en los asuntos de la Iglesia se agudizaron

cuando el propio emperador fue un hereje, especialmente cuando el arriano Constancio II ordenó que se considerase como canon todo lo que él quisiera, o cuando la idea de justicia del emperador entró en conflicto con la de los eclesiásticos. Fue sobre Ambrosio, el obispo, y no sobre Teodosio, el emperador, sobre quien recayó el decidir si debía obligarse a los cristianos a reconstruir la sinagoga que habían destruido en Callinicum. Más adecuadamente desde el punto de vista moderno, san Ambrosio excluyó a Máximo de la eucaristía a causa del asesinato de Graciano y a Teodosio por la matanza de Salónica. Entre los Padres del siglo IV fue Ambrosio el que señaló el camino a la teocracia medieval del papado e indicó que estaba dispuesto a conservar para la Iglesia uno o dos céntimos que hubiera sido adecuado entregar al César[9].

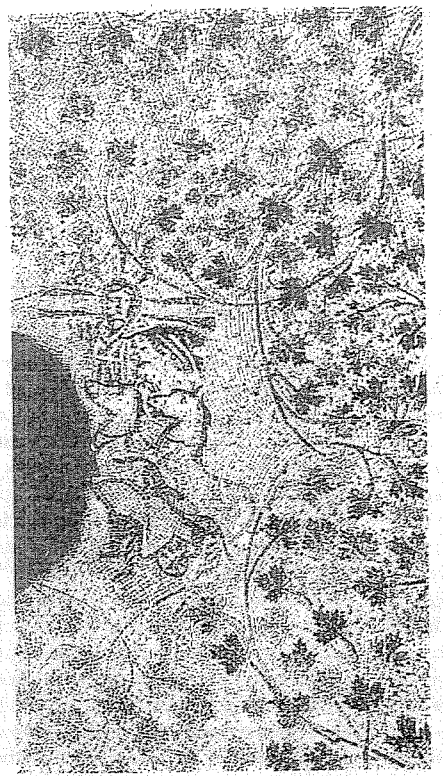
En el verano de 384 san Ambrosio declaró que el Senado romano era en su mayor parte cristiano, pero no debe olvidarse que ese mismo año —el año en que san Jerónimo publicó en Roma su versión corregida de los cuatro Evangelios— tanto Símaco como Pretexto alcanzaron altos cargos en la ciudad y dedicaron nuevos templos a los antiguos dioses. La complejidad de la situación es ilustrada por el pagano Símaco al patrocinar la solicitud de san Agustín —que entonces era maniqueo— para ejercer como profesor de retórica en Milán, contra el parecer de san Ambrosio. Muchos paganos se casaban con cristianas; las hijas de estos matrimonios eran en muchas ocasiones educadas como cristianas mientras que los hijos lo eran como paganos. San Ambrosio fue el primer Padre latino de la Iglesia que nació y fue educado como cristiano y el primer aristócrata romano —procedía de una familia consular y fue gobernador del norte de Italia antes de convertirse en obispo— que defendió públicamente a la Iglesia. Mantenía estrecho contacto personal con san Basilio, uno de los grandes Padres griegos y asimismo aristócrata, y no dudó en seguir de cerca y permanentemente en sus sermones los tratados de Plotino. San Jerónimo, que no era de tan alta cuna pero a quien a menudo se veía placentera y alegremente instalado en medio de un círculo admirador de grandes damas romanas, temía que su devoción por la prosa de Cicerón pudiese perjudicar su salvación. Los escritos de san Agustín rinden frecuente homenaje —aunque su conocimiento del griego era limitado— a Platón al igual que a Virgilio. Entre el final del siglo IV y el principio del V se desarrolla la edad de oro de la teología y el humanismo paleocristianos. El cristianismo y no el paganismo atrajo a los cerebros más espléndidos del momento; aún hoy se sigue considerando a san Agustín como un intelectual de primera magnitud[10].

La historia de los concilios de la Iglesia no resulta siempre edificante para el lector moderno. Los obispos que asistían a estos concilios se muestran a menudo feroces, fanáticos, carentes de principios y desprovistos de todo sentimiento de caridad. La conducta de san Cirilo de Alejandría en el concilio de Éfeso, celebrado en 431, que declaró a la Virgen María Madre de Dios y definió la verdadera unidad personal de Cristo, fue ilegal y falta de honradez. Con todo, el proceso de normalización avanzó merced a los esfuerzos combinados de la Iglesia y el Estado, y la final condena de Orígenes por el emperador Justiniano en 553 debió de parecer adecuada y justa a un gobernante decidido a establecer en todo el imperio una fe y una ley. En la práctica, el dogma de los concilios no siempre conseguía causar impacto en la piedad cotidiana. La emperatriz Teodora (m. 547) profesaba fuertes simpatías monofisitas y el propio Justiniano se vio mezclado en la herejía. Los problemas del misticismo y la controversia acerca de las imágenes habrían de perturbar a los creyentes durante muchos años. Quienes rechazaron los decretos de los concilios —el de Calcedonia en 451 y el de Constantinopla en 553—, como los jacobitas en Siria y los coptos en Egipto, exasperados por la presión que ejercía sobre ellos la administración imperial, estaban más que dispuestos a caer en brazos del Islam cuando llegó el momento. Por otra parte, la teología ortodoxa de Oriente se estaba quedando paulatinamente paralizada a causa de su propio tradicionalismo y, finalmente, la teología latina, que lo debía todo a los griegos, habría de triunfar como poder independiente y como vida espiritual[11].

CAPÍTULO 2

ARTE PALEOCRISTIANO: ROMA Y EL LEGADO DE LOS CÉSARES

Los mosaicos murales y de bóveda cristianos más antiguos hasta ahora descubiertos se hallan en un pequeño mausoleo no muy lejos de la tumba de san Pedro, en la Colina Vaticana. El mausoleo fue construido hacia finales del siglo II por la familia de los Julios, pero los mosaicos datan probablemente de mediados del III y los temas representados son una curiosa mezcla de simbolismo pagano y cristiano. En los muros y en el techo de la tumba, la viña exuberante de Dionisos se ha convertido en la Viña Verdadera de Cristo. En el muro norte, un pez es capturado por un pescador que se yergue sobre unas rocas, mientras otro pez se escapa nadando. Cristo había llamado a san Pedro y a san Andrés para que dejasen sus redes y se hicieran pescadores de hombres (Mateo 4, 19), y Clemente de Alejandría insistió después de manera especial en el pescador, que rememora cómo los apóstoles liberaron a los cristianos del Mar del Mundo, así como el nuevo nacimiento mediante el bautismo. Cristo es el Pescador de Almas, y el alma representada en la figura de un pez se lava y renace, gracias al agua del bautismo, a una nueva y divina vida de Gracia, una idea nueva para el mundo pagano. En el muro oriental, Jonás en la boca de la ballena ofrece un evidente paralelismo con la creencia cristiana de la resurrección del cuerpo, una creencia que iba más allá de las esperanzas de cualquier pagano. En el muro occidental se representa a Cristo como Buen Pastor, una vez más dentro de la buena tradición neotestamentaria. En el centro de la bóveda se encuentra un hombre lampiño que conduce un carro [1]; viste túnica y capa al viento, y su cabeza está rodeada de un nimbo de rayos que se proyectan hacia arriba y hacia los lados como los brazos de una cruz; en la mano izquierda porta un orbe y la derecha, desaparecida, se alzaba probablemente en ademán de bendecir. Esta figura representa a Cristo ascenden-

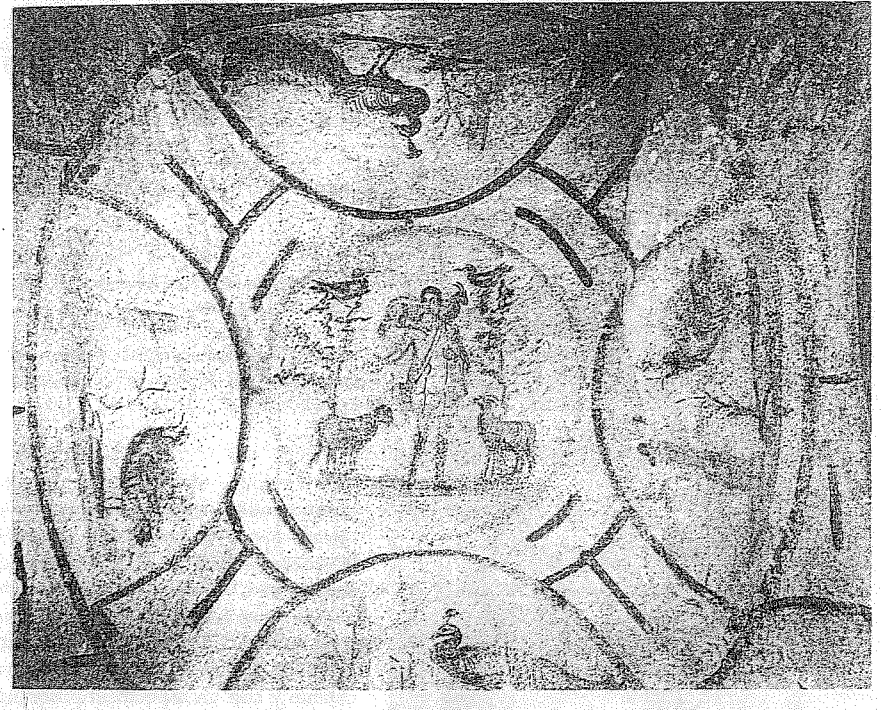


1. Cristo-Sol. Mosaico en una bóveda de la necrópolis bajo San Pedro. Mediados del siglo III. *Roma, Grutas Vaticanas* (Rev. Fabbrica di San Pietro).

2. La Fracción del Pan. Pintura mural. Fines del siglo II. *Roma, catacumba de Priscila* (Pont. Comm. di Arch. Sacra).

te y en las alturas, como nuevo *Sol Invictus, Sol Salutis, Sol Iustitiae.* El tipo pagano del dios sol en su carro, o de la apoteosis de un emperador o de un héroe, ha sido adaptada a la creencia cristiana en la figuración de Dios en las alturas, de su triunfo sobre la muerte y de su eterno dominio, simbolizado en el orbe que lleva en la mano izquierda[1].

En todas las pinturas que cubren los muros y techos de las catacumbas aparecen constantemente la resurrección, la salvación y la vida después de la muerte. La catacumba de Lucina en la Vía Apia, en la cual fue enterrado el papa Cornelio (m. 253) y que data de la segunda o tercera década del siglo III, incluye de nuevo la historia de Jonás así como la de Daniel entre los leones. En la denominada Galería Flaviana de las catacumbas de Domitila —la suposición de que Flavio Clemente y Flavia Domitila, mencionados por Eusebio de Cesarea, fueran los responsables de esta galería es probablemente correcta— aparecen las mismas escenas. Aunque es posible que la galería date de mediados del siglo II, los estudiosos están de acuerdo en que no hay testimonios visuales del cristianismo en las catacumbas antes de fines de siglo. La catacumba de Priscila contiene una capilla —la *Cappella Greca*— con pinturas que datan de fines del siglo II, entre ellas una «fracción del pan» [2], y otra, la *Cappella della Velata*, nos ofrece un Buen Pastor [3] representado con pinceladas rápidas, casi vivaces; un notable Orante [4] y posiblemente una Virgen con Niño muy temprana [5], de la misma fecha aproximadamente. En las catacumbas de Calixto, de mediados del siglo III, el Buen Pastor aparece nuevamente con un modelado de formas, rostro y ropajes de gran delicadeza. Los pastores eran bastante comunes como figuras ornamentales en los jardines de las villas paganas; representaban el ideal romántico de un estilo de vida bucólico y el mérito, más consistente, de la buena administración y economía, pero podían adaptarse igualmente bien al simbolismo cristiano. Los retratos de los muertos se multiplican; Los fieles están generalmente de pie, con los brazos levantados en actitud orante, en ocasiones rodeados de ramilletes y guirnaldas de flores y hojas y acompañados de leyendas que afirman que el alma vive en paz. Uno de los más asombrosos de estos retratos es el de una mujer de la catacumba de Traso, que data del siglo IV [6]. En la catacumba de Priscila, la historia de los tres jóvenes en el horno, pintura fechada a principios del siglo IV, vuelve a destacar el tema de la redención y recuerda la *commendatio animae* de la liturgia de la Iglesia: «Libera animam servi tui, sicut liberasti Noe de diluvio... sicut liberasti Danielem de lacu leonum... sicut liberasti tres pueros de camino ignis et de manu regis iniquis... sicut liberasti Susannam de falso crimine [Libra al alma de tu siervo como libraste a Noé del diluvio, como libraste a Daniel del pozo de los leones, como libraste a los tres niños del fuego del horno y de las manos del rey inicuo, como libraste a Susana de la falsa acusación].» La presencia de Adán y Eva en las catacumbas de Pedro y Marcelino, martiri-



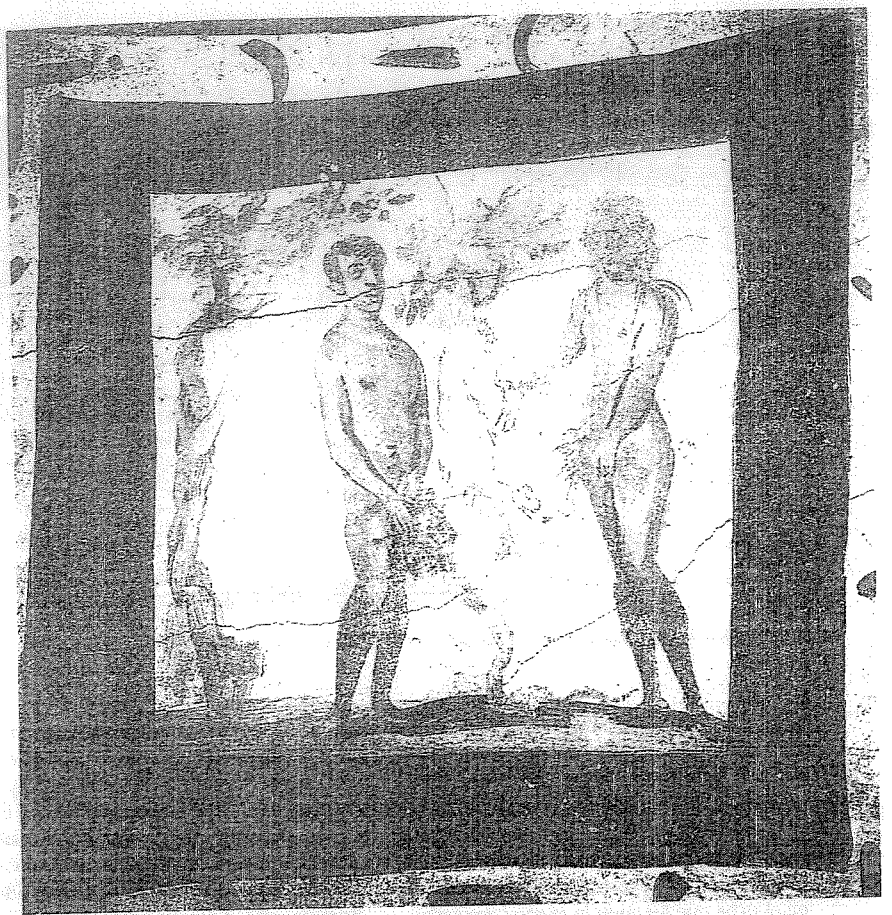
3. El Buen Pastor. Pintura Mural. Fines del siglo II o siglo III. *Roma, catacumba de Priscila* (Pont. Comm. di Arch. Sacra).

4. Orante. Pintura mural. Fines del siglo II o siglo III. *Roma, catacumba de Priscila* (Pont. Comm. di Arch. Sacra).

5. La Virgen y el Niño (?). Pintura mural. Fines del siglo II o siglo III. *Roma, catacumba de Priscila* (Pont. Comm. di Arch. Sacra).

6. Mujer orante. Pintura mural. Mediados del siglo IV. *Roma, catacumba de Traso* (Pont. Comm. di Arch. Sacra).

zados en 304 —la decoración se prolongó durante todo el siglo—, subraya que era necesario que Cristo redimiese al hombre de las consecuencias de la caída, pero este solemne tema es representado con toda la blanda superficialidad del estilo dominante en la época [7]. En la misma catacumba aparece Noé [8] con los ojos desorbitados, gesticulante y con un aspecto improbablemente juvenil, pintado en una técnica abocetada e impresionista y sin embargo eficaz en su simbolismo. En una catacumba de la Vía Latina construida para un restringido grupo de familias, tanto cristianas como paganas, hay cuatro series de pinturas —diferentes manos de calidad diversa que trabajan en diferentes períodos— cuyas fechas van desde 320 hasta 350. Incluyen un buen número de escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento y algunas escenas profanas y mitológicas. En el grupo más amplio —cuarenta y una pinturas en total— la mitad aproximada de las historias y figuras del Antiguo Testamento son completamente nuevas en la pintura de catacumbas. Una escena nueva, el Paso del mar Rojo [9], se encontraba ya en los sarcófagos pero aquí su tratamiento y sus detalles son



7. Adán y Eva. Pintura mural. Mediados del siglo IV. *Roma, catacumba de los Santos Pedro y Marcelino* (pont. Comm. de Arch. Sacra).

8. Noé. Pintura mural. Mediados del siglo IV. *Roma, catacumba de los Santos Pedro y Marcelino* (Pont. Comm. di Arch. Sacra).

9. El Paso del mar Rojo. Pintura mural. Mediados del siglo IV. *Roma, catacumba de la Vía Latina* (Pont. Comm. di Arch. Sacra).

únicos. Dos de las trece escenas del Nuevo Testamento, el Sermón de la Montaña y los soldados jugándose las vestiduras de Cristo en la Crucifixión, son totalmente nuevas, y otra escena, la Resurrección de Lázaro, es representada con una multitud de espectadores —que en una ocasión llegan a ochenta— inusualmente grande. Hay escenas de la vida cotidiana que incluyen la práctica de la medicina. Las imágenes paganas muestran a Ceres-Abundancia dos veces, así como seis ilustraciones de los Trabajos de Hércules. No hay muchas dudas acerca de que los modelos existieran en las pinturas y mosaicos de las basílicas contemporáneas, pocas de las cuales se han conservado[2].

En las catacumbas se han encontrado grandes cantidades de vidrio dorado de fechas que abarcan del siglo III al V; muchas piezas contienen temas cristianos. Los medallones con retratos se hacían a veces como piezas independientes, pero en su mayoría decoraban el fondo de copas o platos o eran fundidos en las paredes de las vasijas de vidrio. Éstas se hacían principalmente para el uso doméstico y, como muestran las inscripciones, servían como regalos de boda y cumpleaños y otros aniversarios. En muchos casos eran utilizados a modo de sello puesto en el mortero que cerraba una tumba. Se ha sugerido que los rótulos que hay en los más antiguos de estos vidrios —por ejemplo, el retrato familiar que hay en la gran cruz del Museo Cristiano de Brescia— muestran peculiaridades del griego de Egipto y, combinados con pormenores iconográficos y se-

15/208

mejanzas con los retratos de momias de El Fayum, demuestran la influencia alejandrina y la existencia de artesanos alejandrinos que trabajaban en Italia. Pero los retratos familiares en diferentes soportes son bastante comunes en Roma y, puesto que no hay duda de que en la metrópoli se pudieran utilizar en la escritura todas las variantes del griego, las principales secuencias sugieren un origen romano. No obstante, este género de trabajo era producido también en otros centros, especialmente en Colonia. Entre los numerosos ejemplos encontrados en el norte de Francia y en Renania, el disco de vidrio dorado con escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, hallado en Colonia y actualmente en el British Museum, y un plato con los retratos de los hijos de Constantino I [10], conservado en el Wallraf-Richartz Museum, son casi con toda seguridad de fabricación local. Aunque las piezas más bellas son indudablemente los severos y melancólicos retratos de individuos o grupos familiares que dirigen la mirada hacia el espectador bien pudiéramos decir que desde un limbo del siglo III, con la intensidad de una fotografía primitiva, las secuencias posteriores, con su mezcla de simbolismo pagano, judío y cristiano, reflejan el gusto popular de la Roma cosmopolita. Entre los ejemplos cristianos, los bustos gemelos de Pedro y Pablo parecen haber sido objeto de especial demanda[3].

El estilo de todas estas pinturas es el del arte decadente de la Roma cosmopolita. No hubo ningún intento de crear un estilo específicamente cristiano con modelos formales

10. Escenas de la vida de Jonás y retratos de los hijos de Constantino el Grande. Fuente de vidrio dorado encontrada en Colonia. Siglo IV. *Colonia, Wallraf-Richartz Museum* (Rheinisches Bildarchiv).

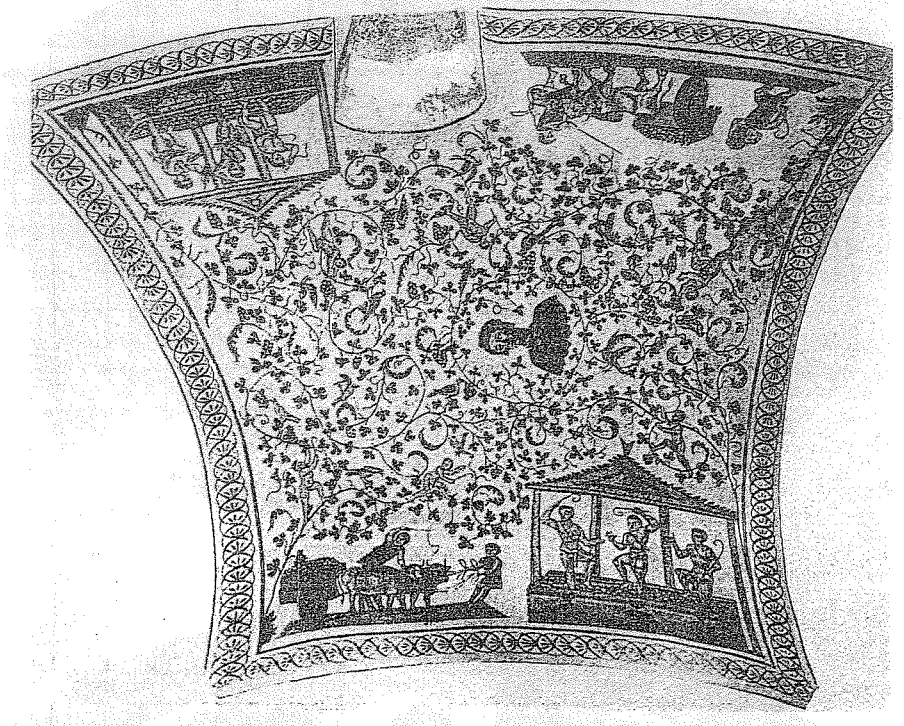
que recuerdan la era de Augusto o se remontan incluso más allá; no se formuló un nuevo estilo que rompiera con las tradiciones del pasado. La primeros cristianos se limitaron a adoptar y «bautizar» el simbolismo de sus vecinos paganos y judíos para expresar sus propias creencias y esperanzas. Está muy claro que en los siglos II y III una proporción muy elevada de las clases medias acomodadas de Roma era de procedencia mediterráneo-oriental, y que un porcentaje sustancial de este número era de origen servil. Esto explica en parte el eclecticismo del arte antiguo tardío, pero en cualquier caso los niveles artísticos eran bajos. Constantino se queja en una de sus leyes de que necesitaba gran cantidad de arquitectos pero no había ninguno, y dio instrucciones para que los jóvenes se animaran a aprender este arte. En otra ley concedió inmunidades a todo un abanico de artesanos cualificados —escultores, pintores, mosaístas, ebanistas, orfebres, plateros y demás— de modo que pudiesen disfrutar de «tiempo libre para aprender sus artes» y pudieran «hacerse más habilidosos ellos mismos y enseñar a sus hijos». Cuando por fin se construyeron las grandes iglesias de planta tanto basilical como central, se concedió gran importancia a la luminosidad, a la incrustación de metales preciosos, a los brillantes mosaicos de oro y vivos colores, a los trabajos de estuco. San Gregorio Niceno, al escribir su panegírico de san Teodoro Mártir en la segunda mitad del siglo IV, destaca la belleza de los lugares de culto como elemento de gran significación en la experiencia religiosa. Por lo que respecta a las imágenes, no se trataba de presentar a la divinidad directamente sino de narrar los acontecimientos a fin de edificar el alma del contemplador[4].

El emperador Constantino fue el responsable de las primeras grandes iglesias cristianas. San Juan de Letrán, la iglesia episcopal de Roma, fue casi con toda certeza la primera iglesia de importancia construida bajo el patrocinio del emperador; es una basílica del tipo paleocristiano normal. No menos de tres de las fundaciones posteriores de Constantino —las iglesias del Santo Sepulcro, la Natividad y San Pedro— fueron construidas siguiendo un modelo común, y Eusebio no deja ninguna duda del directo y preciso interés del emperador por la forma y el progreso de estas empresas. Aparte de San Juan de Letrán, Constantino edificó en Roma la Fons Constantini; San Pedro, en la Colina Vaticana; San Pablo Extramuros, la iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén, San Lorenzo y Santos Pedro y Marcelino, además de otras iglesias en Ostia, Albano, Capua y Nápoles. Él o su madre, la Augusta Elena, edificaron iglesias en Jerusalén en el lugar del Santo Sepulcro, en el monte de los Olivos, en el lugar de la Ascensión; en Belén, en la gruta de la Natividad, y en Mamré, en el lugar en el que según la tradición Abraham había recibido al Hijo de Dios acompañado por dos ángeles. En Constantinopla fueron construidas entre otras iglesias las dedicadas a la Santa Sabiduría, a la Santa Paz y a los Santos Apóstoles. En Nicomedia fue erigida una nueva iglesia para reemplazar a la destruida por Diocleciano en 303. En Antioquía, Constantino comenzó la famosa Iglesia Dorada, considerada como uno de los edificios más importantes de su reinado aunque no fue concluida hasta la época de Constancio II. Hoy se desconoce la ubicación exacta de esta iglesia, pero algunos creen que pudo haber servido de modelo para la iglesia de los Santos Sergio y Baco de Constantinopla y para la de San Vital de Rávena en el siglo VI. Sabemos por el *Liber Pontificalis* cómo era el interior de San Pedro. La capilla del apóstol era de oro y mármoles preciosos, el ábside estaba decorado con mosaicos de oro. Había una gran cruz de oro macizo y el altar estaba recubierto de plata y adornado con cuatrocientas piedras preciosas. Había una gran bandeja de oro para el ofertorio y una «torre» ornada de joyas —probablemente un tabernáculo para albergar el santo sacramen-

to— con una paloma de oro puro que se cernía sobre ella. Ante la tumba del apóstol había una gran corona áurea de iluminación y cuatro grandes candelabros con escenas de los Hechos de los Apóstoles en plata labrada. La nave central estaba alumbrada por treinta y dos candelabros colgantes de plata, y las naves laterales por otros treinta. La iglesia de San Pedro era uno de los grandes santuarios de la cristiandad pero su mobiliario no era excepcional entre los templos de este género[5].

El mosaico de la semicúpula del ábside de San Pedro contenía una inscripción según la cual la iglesia se terminó durante el mandato de Constancio (337-50) y que rezaba: «La sede de la justicia, la casa de la fe, la sala de la modestia, tal es [la iglesia] que veis, la morada de toda piedad. Proclama su alegría y su orgullo en los méritos de padre e hijo, pues a ambos honra por igual como sus fundadores.» La inscripción se hallaba aún en su sitio en 794, ya que el papa Adriano I cita en una carta a Carlomagno la primera línea, pero al parecer había desaparecido antes del siglo XII. El mosaico, que tal vez resultó dañado en el V y fue con certeza restituido por el papa Severino (640), fue reemplazado por Inocencio III (1198-1216), siendo el nuevo destruido por Clemente VIII en 1592. Excepto por detalles tales como la inserción de las figuras del propio Inocencio y de la Iglesia Romana, hay buenas razones para creer que el mosaico del siglo XIII, del cual se hizo una copia oficial poco antes de su demolición, seguía de cerca el modelo establecido por su predecesor, y que como éste, el mosaico altomedieval —que tal vez procediera en lo esencial del siglo IV— contenía una figura central de Cristo, sentado en majestad debajo de la bóveda celeste y flanqueado por san Pedro y san Pablo y por dos palmeras; debajo, a modo de reflejo de esta escena superior, se hallaba el Agnus Dei entre los doce corderos-apóstoles en medio de las ciudades de Jerusalén y Belén, que simbolizan las iglesias de los judíos y de los gentiles. El simbolismo es claramente el del siglo IV; se ha señalado que precisamente las mismas escenas aparecen, de manera significativa, en la parte delantera del cofre de Pola, enfrente de la que representa la capilla constantiniana de San Pedro. El papa Sixto III (432-40) enriqueció aún más a San Pedro con sus donaciones de obras en metales preciosos, y la iglesia sufrió quizá cambios menores cuando fue restaurada durante el mandato de León el Grande, que reinó de 440 a 461. Se nos dice específicamente que, cuando los godos y los vándalos saquearon Roma en 410 y 455, los «santos lugares» y en concreto las iglesias de San Pedro y San Pablo fueron tratados como sedes de santuarios. Se dejó a los árabes la ocupación y el saqueo de San Pedro, que tendrían lugar en 846[6].

Muy poco se ha conservado de estas edificaciones constantinianas. En Roma, sin embargo, el mausoleo de la hija de Constantino, Constantina o Constancia, alberga algunos mosaicos de bóveda que hacen pensar que los temas religiosos y los seculares se mezclaban sin que ello produjera sensación de impropiedad. Los mosaicos de la cúpula se han perdido, pero gracias a una copia en acuarela hecha por el portugués Francisco de Holanda hacia 1538-40 sabemos que algunos de los temas eran Susana y los viejos, el sacrificio de Elías en el monte Carmelo, Tobías, posiblemente Lot recibiendo a los ángeles, Moisés y el agua de la roca y quizá Noé construyendo el arca. Dado que una hilera superior de mosaicos representa el milagro del centurión podemos suponer que dicha hilera estuviera dedicada a escenas del Nuevo Testamento. Las escenas están enmarcadas por cariátides y acantos; había un calendario de santos y debajo escenas acuáticas. El programa en su totalidad pone de relieve sólo de manera parcial la *commendatio animae* y la finalidad del edificio como mausoleo. Fue construido en dos fases: la primera entre 337 y 351, la segunda después de la

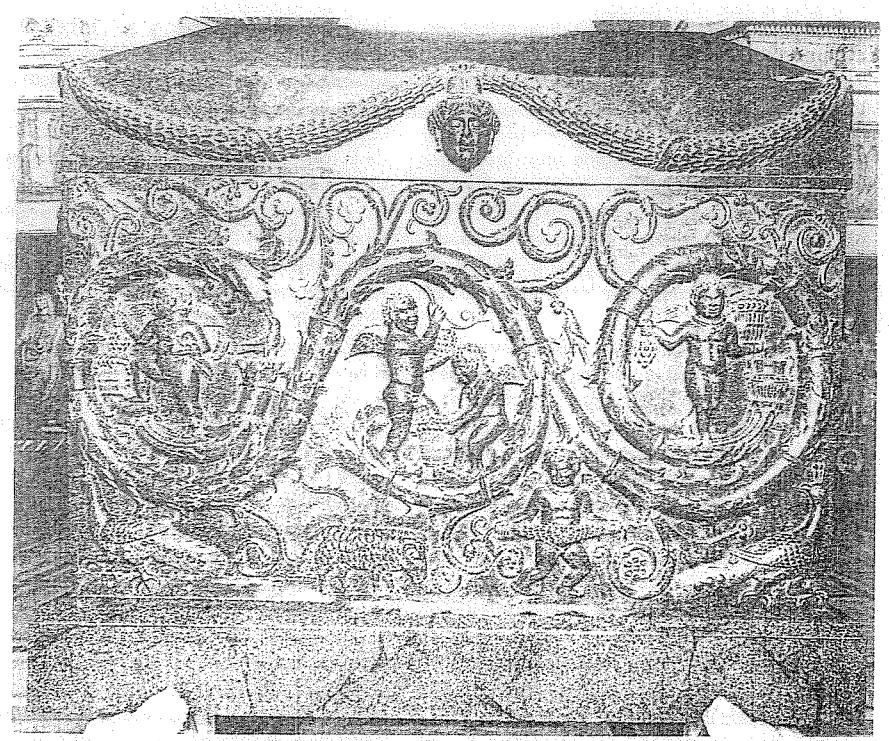


11. Escenas de vendimia. Mosaico de una bóveda. Mediados del siglo IV. *Roma, Mausoleo de Constantina* (Gabinetto Fotografico).

muerte de Constancio II en 361. Los mosaicos conservados en la bóveda del ambulatorio son de talante secular: series de *objets trouvés* dispersos por el suelo entre pájaros, ramas y frutas, medallones entrelazados, con pájaros y figuras mitológicas, amorcillos cosechando uvas [11] y dos retratos que pueden ser los de Constantina y su esposo, Galo. Los mosaicos de los ábsides laterales parecen ser restauración del siglo VII de una obra del V [12,13] y muestran dos géneros de *traditio legis*, Cristo sentado en un globo entregando la Ley a Moisés y Cristo entregando la Ley a san Pedro y a san Pablo. Todos esos mosaicos fueron limpiados y restaurados durante el pontificado de Gregorio XVI entre 1836 y 1843[7].

El sarcófago de pórfido de Constantina [14] es un ejemplo notable —totalmente al margen de su tamaño y grandilocuencia— de la reticencia o quizá incluso ambivalencia religiosa imperial. Enmarcados por gruesos acantos, amorcillos alados amontonan racimos de uvas en unos cubos y las pisan dentro de unas tinas mientras otros sujetan guirnaldas; hay dos pavos reales y un cordero

17/208



12. *(Página anterior, arriba.)* Cristo entregando la Ley a Moisés o Cristo dando las llaves a san Pedro. Mosaico de una capilla absidal del ambulatorio. Posiblemente restauración del siglo VII de un original del V. *Roma, Mausoleo de Constantina* (Gabinetto Fotografico).

13. *(Página anterior, abajo.)* Cristo entregando la Ley a san Pedro y a san Pablo. Mosaico de una capilla absidal del ambulatorio. Posiblemente restauración del siglo VII de un original del V. *Roma, Mausoleo de Constantina* (Gabinetto Fotografico).

14. Escenas de vendimia. Sarcófago de pórfido de Constantina, antiguamente en el Mausoleo de Constantina. Mediados del siglo IV. *Roma, Museo Sacro Vaticano* (Hirmer Fotoarchiv).

que tal vez tengan un significado cristiano, pero la tapa está decorada con más festones y máscaras dionisíacas. Esto, en conjunción con los motivos dionisíacos que se sabe fueron representados en los mosaicos del suelo y con otras escenas dionisíacas de la bóveda del ambulatorio, hizo que en el Renacimiento el edificio recibiera el comprensible título de «templo de Baco». El estilo es similar al de un fragmento de sarcófago de pórfido encontrado en Constantinopla y que es considerado como la tumba de Constantino; daría la impresión de que la tumba de la hija es copia de la del padre. En los últimos tiempos

18/208

de la Antigüedad, el pórfido, que se extraía únicamente del monte Porfídico, cerca de Coptos, en Egipto, estaba reservado para el uso imperial. Se han encontrado diversos ejemplos de escultura en pórfido cerca de Alejandría, y puede aventurarse que los talleres de esta ciudad acostumbrados a manejar el material fueran responsables de los ejemplos hallados en Egipto. Por otra parte, parece razonable suponer que se enviaban bloques por mar para que fueran trabajados en Roma y Constantinopla, y posiblemente en otros lugares. Las canteras fueron destruidas hacia 360[8].

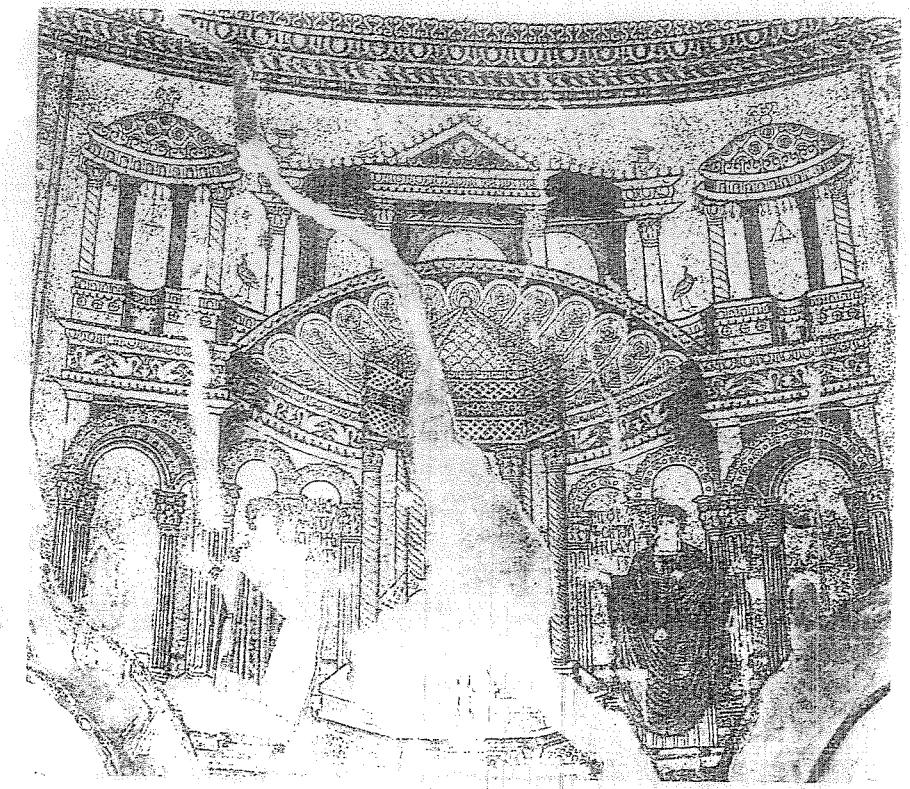
En enero de 350 el emperador Constancio fue destronado por una revolución palaciega promovida por Marcelino, su *comes rei privatae*, y Magnencio, un oficial de origen germánico, fue proclamado Augusto. Constancio fue asesinado por Magnencio en Galia y tal vez enterrado cerca de Tarragona. Algunos mosaicos y pinturas murales de hacia 353-8, en estado fragmentario —decoración de lo que parece ser un mausoleo imperial en Centcelles, cerca de Tarragona— ofrecen nuevamente una combinación de temas religiosos y seculares: las cuatro estaciones con escenas de caza en una franja superior y dos franjas de escenas cristianas. Dicho sea de paso, las cuatro estaciones aparecen también en un mosaico de una basílica de Aquileia de principios del siglo IV. Los mosaicos y pinturas murales de Centcelles se hallan en un estado tan fragmentario que no es extraño que las opiniones sobre el significado de los ciclos sean divergentes. Un estudioso considera que tanto el programa profano como el cristiano tienen un significado funerario; otro mantiene que solamente el ciclo cristiano se refiere a la finalidad del mausoleo y es escéptico en cuanto a la existencia de un ocupante imperial; cree que el edificio habría pertenecido a un rico terrateniente y alude a otros «ciclos de latifundio» semejantes del norte de África, Sicilia (Piazza Armerina) y Siria. La villa de Piazza Armerina, sin embargo, fue construida al parecer con patrocinio imperial, y el hecho de que el pueblo más próximo a Centcelles se llame Constantí sugiere conexiones imperiales[9].

15. Cristo enseñando a los apóstoles. Mosaico. Probablemente de fines del siglo IV. *Milán, San Lorenzo, Capilla de San Aquilino* (Hirmer Fotoarchiv).

16. Cristo enseñando a los apóstoles. Pintura mural. Siglo IV. *Roma, catacumba de Giordano* (Pont. Comm. d Arch. Sacra).

Hasta ahora Cristo ha aparecido como dios-sol, pescador de almas, pastor y legislador. En Milán, en la capilla de San Aquilino de la iglesia de San Lorenzo [15], Cristo es representado como maestro en un colegio de apóstoles con una cesta de pergaminos ante sí. Una representación semejante aparece en Roma en las catacumbas de Giordano [16], en el siglo IV. El mosaico de Milán data de la época del obispo arriano Aujencio (355-73) o de la de san Ambrosio (374-97). Clemente de Alejandría se había referido a Cristo como el que trae un nuevo y más puro conocimiento de Dios; para Tertuliano, Cristo es «magister, perfectus magister», que viene «ad reformandum et inluminandum disciplinam [para reformar e iluminar la disciplina]», y legislador: «ad legem propre nostram, id est evangelium [según nuestra propia ley, es decir, el evangelio]». Aparte del crismón, de las letras alfa y omega y de la posición elevada en el centro del grupo, apenas se intenta distiguir al maestro de los discípulos. Cristo tiene un aspecto juvenil; es imberbe y lleva el cabello relativamente corto, y casi no se diferencia de los apóstoles más jóvenes; las diferentes edades de éstos se representan con cierto grado de naturalismo.

19/208



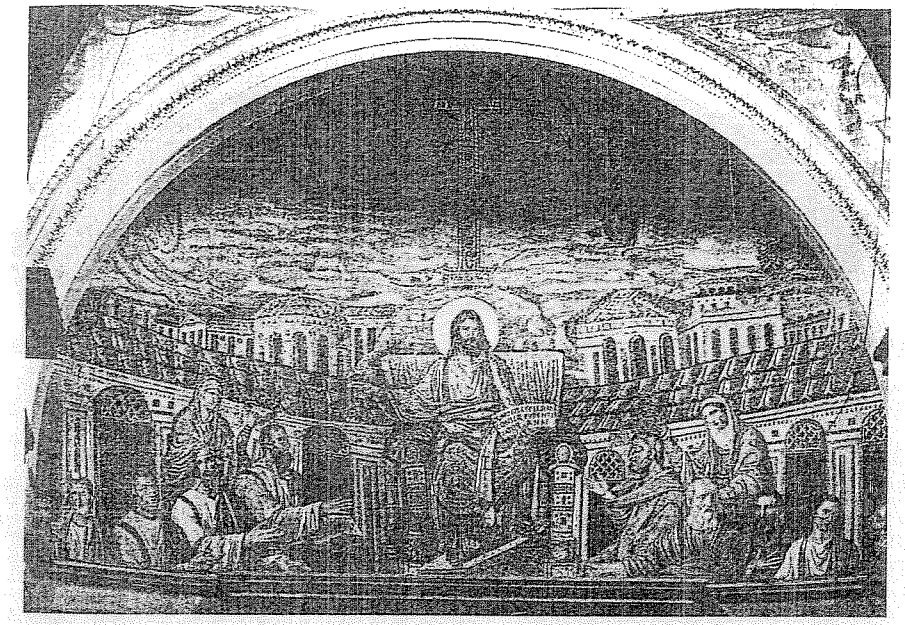
17. San Onesíforo y san Porfirio. Mosaico de la bóveda. Fines del siglo IV. *Salónica, Hagios Giorgios* (Prestyel Verlag. Hirmer Archiv).

Media todavía un abismo entre el joven maestro y el imponente Pantocrátor del arte bizantino. Los personajes están sentados en un saliente de roca, pero por lo demás no hay ningún intento de definir el lugar ni el momento. Con su brevedad, el mensaje del ábside de san Aquilino sigue siendo el mismo de las catacumbas[10].

Sabemos que en la cúpula del mausoleo imperial de Constantina se había representado un santoral. En Salónica, en la rotonda ahora conocida como Hagios Giorgios, hay otro calendario; con él, el arte paleocristiano pasa del arcosolio de la tumba privada a las cúpulas de un palacio imperial. El edificio formaba casi con toda seguridad parte del palacio construido por Teodosio I hacia finales del siglo IV, si bien algunos creen que la rotonda no fue transformada en iglesia hasta 400 aproximadamente, época en que era conocida originariamente como iglesia de los Arcángeles o de los Asomati, ya que está en el barrio de los Asomati. Ante una serie de fantasías arquitectónicas de consi-

derable complejidad se dejan ver en actitud orante unos santos [17] unas veces militares, otras eclesiásticos y otras simplemente civiles, ricamente ataviados y peinados. Cuando los representados son jóvenes aparecen dotados de una belleza supraterrena de rostro y figura, como jóvenes príncipes de la casa de Teodosio haciendo ademanes ante un pabellón imperial. En sus años de triunfo la Iglesia recurrió naturalmente al ceremonial de la corte imperial buscando una expresión simbólica de la autoridad y el poder divinos. Los mosaicos de Hagios Gregorios expresan la gloria de la *Roma aeterna* en un nuevo ropaje cristiano y rinden homenaje a Cristo, que es el verdadero fundador de la Ciudad Santa. En este caso tenemos una expresión directa del arte de la corte imperial; ante estas altivas, serenas y exquisitas imágenes, el arte de las catacumbas se diluye en una serie de piadosos pictogramas de fe[11].

El mosaico del ábside de Santa Pudenciana de Roma, realizado durante el pontificado de Inocencio I (401-17), aunque muy restaurado y si bien no hay razón para suponer que sea obra de un taller cortesano, difunde una atmósfera de majestad imperial. Bajo la bóveda celeste, en la cual se perfilan los símbolos de los evangelistas, y delante de un Gólgota del cual surge una cruz enjoyada y de las murallas y palacios de la Jerusalén celestial, Cristo, barbado y con largos cabellos y un nimbo alrededor de la cabeza [18], se halla entronizado en majestad sosteniendo un rollo que lo proclama «dominus ecclesiae». Lo rodean los apóstoles y doce figuras femeninas que representan la *Ecclesia ex circumcisione* coronando a san Pedro y la *Ecclesia ex gentibus* coronando a san Pablo. La in-

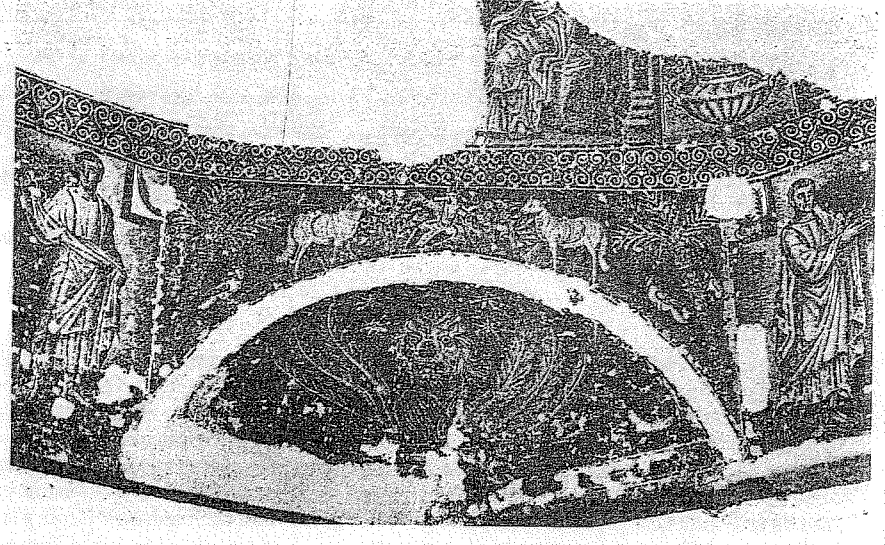


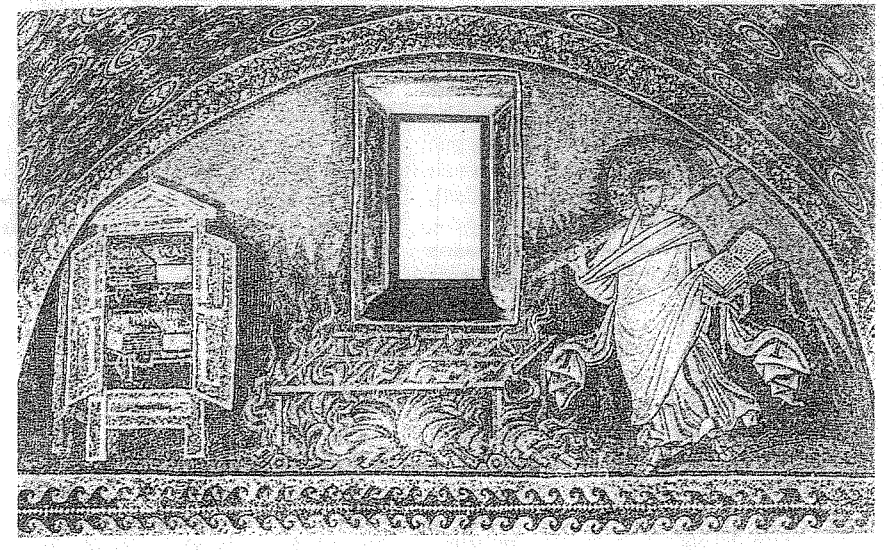
18. Cristo en Majestad. Mosaico del ábside. Principios del siglo V. *Roma, Santa Pudenciana* (Hirmer Fotoarchiv).

terpretación de los símbolos de los evangelistas tiene una antigua tradición que se remonta a san Ireneo, en el siglo II. Los cuatro animales de las Revelaciones a Ezequiel y a san Juan Evangelista fueron racionalizados como sigue: san Mateo era el hombre porque su evangelio comienza con la genealogía de Cristo según la carne; san Marcos, cuyas palabras iniciales narran la misión de san Juan Bautista, «la voz que clama en el desierto», era tipificado por el león; el buey era adjudicado a san Lucas porque era el animal del sacrificio y su evangelio comienza con el sacrificio de Zacarías; san Juan es el águila porque su mensaje espiritual nos transporta a las alturas, al mismo núcleo de la divinidad. Al parecer san Jerónimo fue el primero de los Padres latinos que distribuyó estos símbolos de la manera descrita y al mismo tiempo justificó dicha distribución. La teología griega oficial no reconoció tan pronto como Occidente al Apocalipsis como escritura canónica y por lo tanto no fijó su atención en los animales apocalípticos. Esta interpretación, pues, se debe principalmente a Occidente[12].

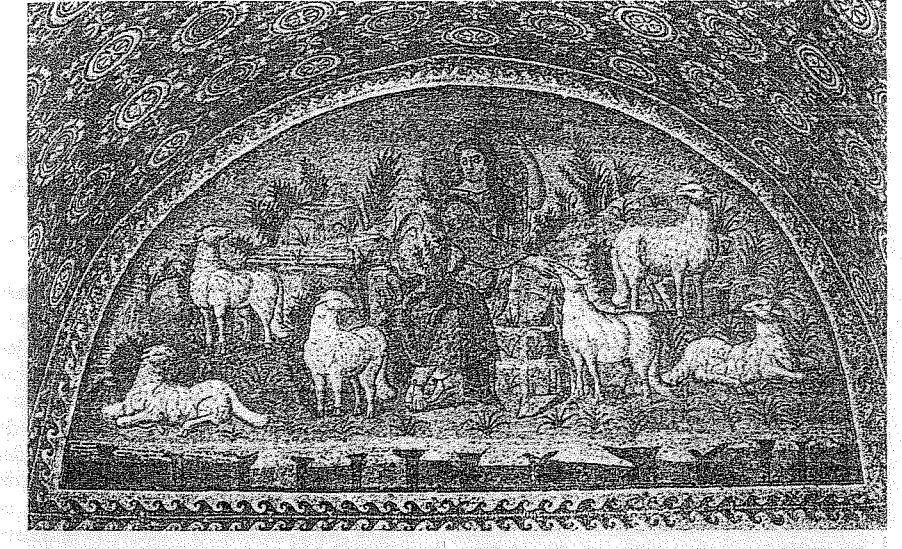
Los símbolos de los evangelistas vuelven a aparecer en la decoración mosaística del baptisterio del San Juan de la Fuente, situado al lado oriental del ábside de Santa Restituta, una fundación constantiniana de Nápoles. Los mosaicos fueron ejecutados en los últimos años del arzobispado de san Severo (362-408). Los símbolos aparecen también en la capilla de Santa Matrona, en Santa Prisca, cerca de Capua, en la primera mitad del siglo V; en el mausoleo de Gala Placidia de Rávena y en Santa María la Mayor de Roma hacia 432-40. El emblema de san Marcos en Nápoles [19] es una soberbia evocación de una visión apocalíptica. Toda la

19. El símbolo de san Marcos. Mosaico. Principios del siglo V. *Nápoles, Santa Restituta, San Juan de la Fuente (baptisterio)* (Anderson; Mansell Collection).





20. San Lorenzo. Mosaico de luneta. Segundo cuarto del siglo V. *Rávena, San Vital, Mausoleo de Gala Placidia* (Fotofast-Bologna).

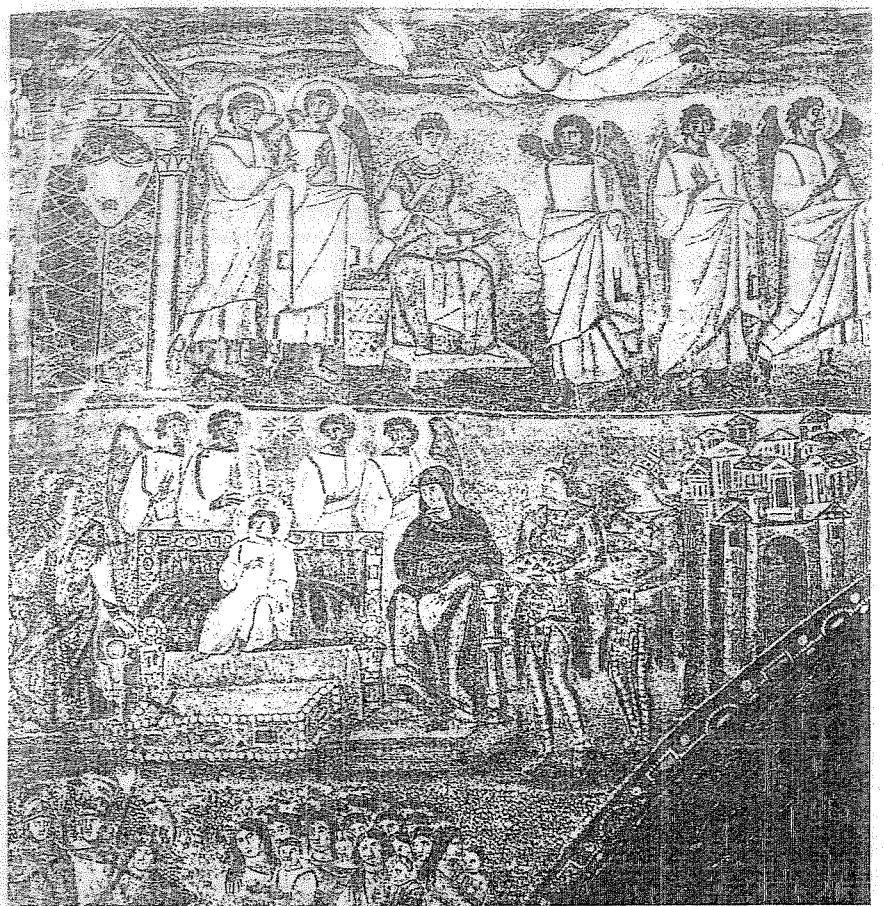


21. El Buen Pastor. Mosaico de luneta. Segundo cuarto del siglo V. *Rávena, San Vital, Mausoleo de Gala Placidia* (Fotofast-Bologna).

decoración de San Juan de la Fuente, a pesar de su estado fragmentario, es importante ya que no sólo guarda relación en muchos sentidos con las pinturas del pequeño y humilde baptisterio de Dura Europos, en Mesopotamia, que datan de mediados del siglo III, sino que también presenta una serie de escenas del Nuevo Testamento —las bodas de Caná, Cristo y la samaritana, la pesca milagrosa, Cristo caminando sobre las aguas, las santas mujeres en el sepulcro— junto con los temas ya familiares del Buen Pastor, ciervos bebiendo las aguas de la vida, la *traditio legis* y filas de apóstoles, así como una rica ornamentación accesoria a base de jarrones, cortinas, ramilletes de flores y frutas y variadas especies de pájaros. Se insiste sobre todo en el carácter sacramental del edificio, situado en un escenario de grandeza imperial, pero es evidente también que hacia principios del siglo V la decoración paleocristiana era altamente compleja, lógica en su aplicación y poseedora de un rico patrimonio artístico[13].

La grandeza imperial acude nuevamente a primer plano en el pequeño mausoleo construido por la emperatriz Gala Placidia en Rávena hacia 425-6 y que, a pesar de las restauraciones acometidas en el siglo XIX, sigue siendo uno de los edificios más sugestivos de toda la arquitectura paleocristiana. Gala Placidia acompañó a su medio hermano, el emperador Honorio, a Rávena en 402, pero en 410 fue hecha prisionera por Alarico el Godo y conducida al sur de Italia, donde fue obligada a casarse con Ataúlfo. Éste la llevó a España y murió allí en 415; Gala Placidia regresó entonces a Rávena y contrajo matrimonio con un patricio que había de convertirse en el emperador Constancio III. En 421 o 422 murió Constancio y en 423 Honorio. Gala Placidia, que se había peleado con Honorio, se hallaba a la sazón en Constantinopla con su hijo, el joven Valentiniano III, pero regresó de inmediato a Rávena y decidió erigir un mausoleo para la familia. Se ha sugerido que el mausoleo formaba parte de un monasterio dedicado a san Lorenzo, pero esto no ha sido confirmado por investigaciones recientes según las cuales el pequeño edificio estaba unido al nártex de la iglesia de la Santa Cruz, construida por Gala Placidia en 417-421/2 y actualmente destruida. Los abundantes motivos sepulcrales de los mosaicos y los tres sarcófagos de los brazos laterales del edificio hacen pensar que la estructura estaba destinada a mausoleo. El tamaño y las proporciones del edificio se corresponden con la ordenación arquitectónica. La emperatriz, que había gobernado el Imperio de Occidente durante la minoría de edad de su hijo, unos diez años, murió en Roma en 450 y no hay seguridad en cuanto al lugar en que fue enterrada. La iconografía de los mosaicos es personal y complicada —los estudiosos difieren acerca de la interpretación de la escena de san Lorenzo [20]— pero las figuras de los apóstoles, los ciervos abrevando en la Fuente de la Vida, las palomas bebiendo de jarrones y sobre todo el Buen Pastor que hay sobre la entrada [21] confirman el programa de la *commendatio animae*, que era ya entonces la antigua tradición de la salvación y la gracia mediante los sacramentos, las enseñanzas de los apóstoles, el martirio de los santos y la directa intervención de Cristo[14].

En 431 el concilio de Éfeso declaró a la Virgen María Madre de Dios; en Roma, al papa Sixto III (432-40) le faltó tiempo para construir una gran basílica a Santa María la Mayor, probablemente sobre los cimientos de una iglesia anterior edificada por el papa Liberio (352-66), y para adornarla con mosaicos [22-23]. En el pasado, los mosaicos de la nave habían sido asignados a la época del papa Liberio y también al pontificado de León el Grande (440-61), pero ahora se acepta generalmente que datan de la cuarta década del siglo V. El arco triunfal, como se deduce de su inscripción, fue decorado con



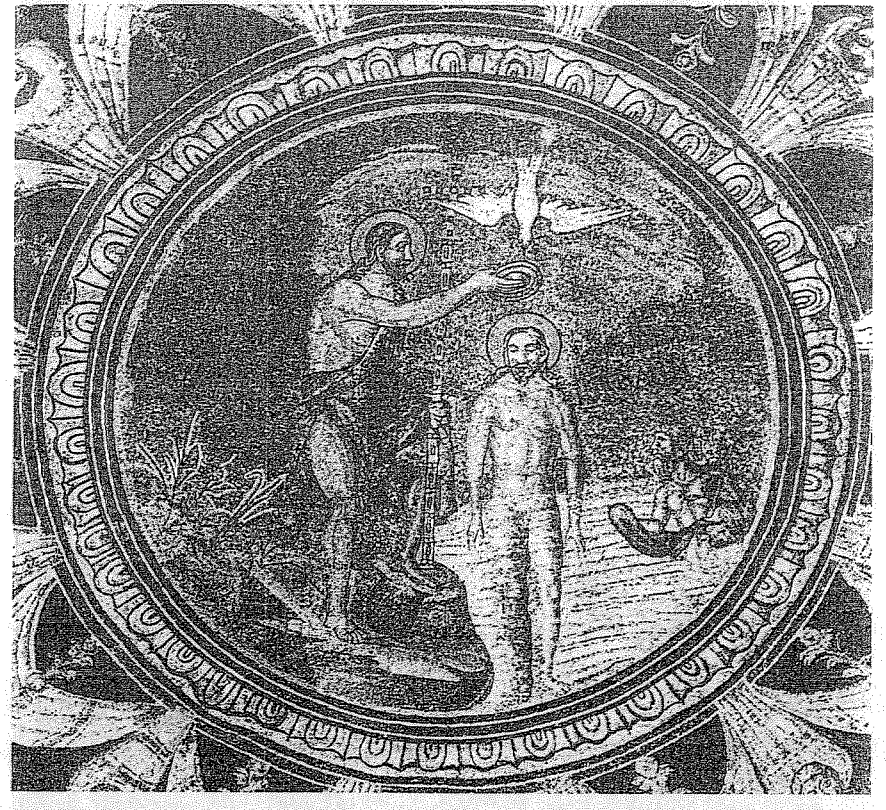
22. La Adoración de los Magos. Mosaico del arco triunfal, c. 432-40. *Roma, Santa María la Mayor* (Alinari; Mansell Collection).

toda seguridad durante el pontificado de Sixto III. Es evidente una vez más la influencia de la iconografía imperial. En las escenas que narran la infancia de Cristo la Virgen es representada como una Augusta y la adoración de los Magos es interpretada en términos de una audiencia imperial. En los mosaicos de la nave, a continuación, la hija del Faraón [23] es representada no como una princesa egipcia sino, de nuevo, como una Augusta romana. De los cuarenta y dos paneles originales sólo se han conservado veintisiete más o menos completos: a la izquierda, escenas de las vidas de Abraham y Jacob; a la de-

23. La Hija del Faraón. Mosaico de la nave, c. 432-40. *Roma, Santa María la Mayor* (Alinari; Mansell Collection).

recha, escenas de las vidas de Moisés y Josué. Considerando el linaje de la Virgen resulta quizá sorprendente que no haya referencia alguna a David ni a Salomón. El estilo narrativo es ágil, esbozado con una exuberancia expresionista muy diferente de cualquier otro ciclo mosaístico conservado; los investigadores han visto con prontitud el influjo del Oriente griego, el reflejo del arte cortesano de Constantinopla y, por supuesto, una copia judía ilustrada de los Septuaginta. La debilidad de estas hipótesis es que hay poco en el Oriente griego de donde sacar conclusiones: no hay mosaicos, pinturas murales ni manuscritos constantinopolitanos de esta época. Parece haber razones, no obstante, para creer que en los círculos judíos helenizados del siglo III circulaba una edición ilustrada de los Septuaginta y que los frescos de la sinagoga de Dura Europos, por toscos y provincianos que sean, establecen en la pintura mural un ciclo judío del Antiguo Testamento. Estas pinturas tienen poco que ver con los mosaicos de Santa María la Mayor. La referencia a la iconografía imperial sugiere un modelo o intermediario mucho más elevado. Queda el hecho de que los mosaicos están dentro de la gran tradición del arte imperial romano: una tradición que habría de llegar a su fin en el cambio de siglo[15].

La iconografía imperial se refleja en el programa decorativo de la cúpula del Baptisterio de los Ortodoxos de Rávena [24].

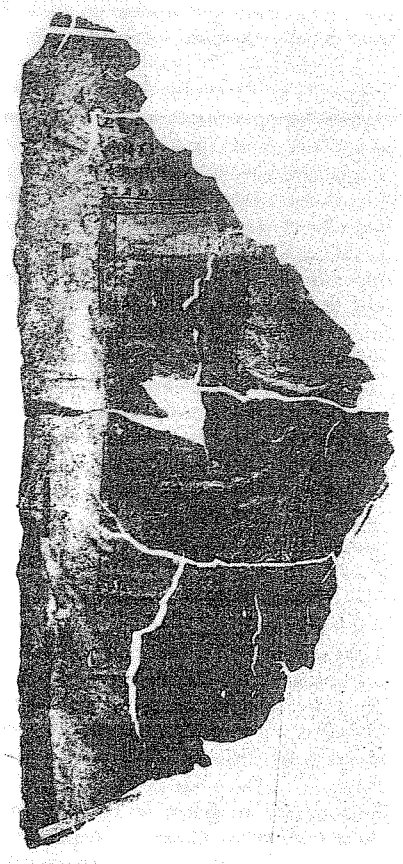


24. El Bautismo de Cristo. Mosaico de la cúpula. Mediados del siglo V. *Rávena, Baptisterio de los Ortodoxos* (Instituto Arqueológico Alemán, Roma).

25. Profeta. Mosaico. Mediados del siglo V. *Rávena, Baptisterio de los Ortodoxos* (Josephine Powell).

El baptisterio fue construido a principios del siglo V, al mismo tiempo que la catedral, por el obispo Orso, que tomó como modelo para él la basílica milanesa de Santa Tecla. El obispo Neón (449-58) añadió una cúpula al baptisterio y lo decoró con mosaicos, en la actualidad muy restaurados, que guardan estrecha relación en color y estilo con los del mausoleo de Gala Placidia. Se ha señalado también que el programa decorativo de la cúpula es comparable con el de Hagios Giorgios en Salónica. La decoración de estuco del baptisterio de Rávena, que ahora resulta falto de refinamiento porque la superficie exterior de pintura y dorado ha sido eliminada, data quizá de los tiempos del obispo Orso, ya que Agnellus afirma que a dicho obispo le agradaba este tipo de obra. En el centro de la cúpula está el bautismo de Cristo; debajo, los apóstoles se mueven con gravedad en un círculo de adorantes, entre guirnaldas de flores y cortinas recogidas. En la zona inferior, un friso arquitectónico con reminiscencias de Hagios Giorgios hace las veces de rico fondo para los cuatro Evangelios, ritualmente exhibidos sobre unos altares y en alternancia con cuatro tronos episcopales que sin duda simbolizan las esferas terrena y celestial de la *domus Dei*. En los muros, exuberantes acantos enmarcan las figuras de los profetas [25], aunque solamente son originales las ramas que rodean los medallones de los profetas. Las secciones intermedias proceden de una restauración efectuada en la década de 1860. El programa confirma en su conjunto la continuidad de las tradiciones proféticas y apostólicas que tienen su culminación en los Evangelios y su epítome en el bautismo de Cristo, celebrado por el último de los profetas[16].

Aunque se han realizado audaces y a veces convincentes intentos de afirmar la existencia de una serie de rollos ilustrados en la literatura clásica, no carece de interés el que Séneca, cuando escribe contra la inclinación al lujo de los bibliófilos clásicos, no diga ni una palabra de rollos o códices embellecidos con pinturas u ornamentos. Con algunas excepciones significativas, todos los libros clásicos ilustrados que se han conservado nos son conocidos a través de copias carolingias o del período medio bizantino; las excepciones son la *Ilias Ambrosiana*, que data del siglo V o de principios del VI y se supone basada en un prototipo del III, el Virgilio Vaticano (lat. 3225) y el *Vergilius Romanus* (Vat. lat. 3867), el primero de los cuales data de comienzos del V y el segundo de fines del mismo siglo. Modernamente se ha mantenido que las ilustraciones del Virgilio Vaticano (lat. 3225) son creaciones originales del siglo V y que la mayoría de las miniaturas no ilustran el texto de Virgilio con tanta fidelidad como se ha aceptado generalmente. Además, se ha observado que hay grandes similitudes en estilo entre las ilustraciones del Virgilio Vaticano y los mosaicos de Santa María la Mayor. Unas y otros parecen derivarse de un modelo común no mucho más antiguo que el Virgilio Vaticano, modelo que sería una copia de la Biblia, no un ciclo mitológico. Las miniaturas del Virgilio son una *invención* de fecha tardía, probablemente poco posterior al 400, y muchas de ellas no tienen nada que ver con la tradición virgiliana. Se ha mantenido también que el Virgilio Vaticano es un artículo de lujo de carácter único que nunca se habría de repetir. Considerando estas afirmaciones tal vez sea interesante reparar en que un especialista de diferente procedencia ha emitido un veredicto semejante sobre el Cronógrafo de Filócalo, de 354, que sólo conocemos a través de copias de los siglos XVI y XVII basadas en un intermediario carolingio perdido desde 1637. El almanaque original de uso general estaba destinado a una persona de alto rango que vivía en Roma en el reinado de Constantino II y fue confeccionado como códice en 353. El almanaque contenía una relación de fiestas paganas e imperiales, pero había sido hecho para un patrono cristiano. Ninguno de



26. Fragmento del Génesis Cotton, Cotton MS. Otho B.VI, fol. 1. Principios del siglo V (?). *Londres, British Museum.*

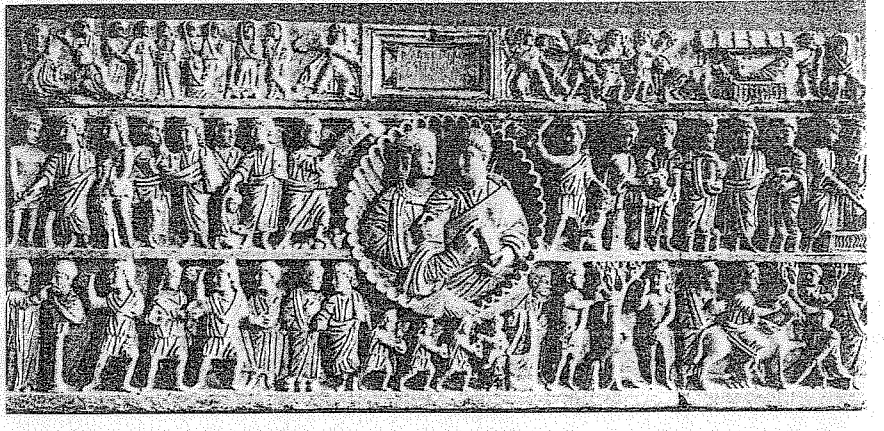
los modelos de este códice puede ser fechado antes del segundo cuarto del siglo IV; las ilustraciones del calendario eran por tanto una obra totalmente «moderna» en 354. El códice, planificado como tal, era un artículo de lujo creado y ejecutado para una ocasión específica por un artista de mérito considerable. No hay duda de que otros calendarios ilustrados en forma de códice circularían en Roma en la época, pero este calendario concreto es con todo muy especial. El estilo de las ilustraciones, que incluyen retratos de Constancio II y de Galo en atavío consular y personificaciones de ciudades y montes, es un producto del arte cosmopolita de Roma, en el que los elementos griegos, orientales y latinos se combinan en un sistema decorativo[17].

Se confió a Eusebio de Cesarea el encargo especial de proporcionar a las nuevas iglesias de Constantinopla cincuenta copias de las Escrituras bellamente ejecutadas y espléndidamente encuadernadas. Es posible que la decoración miniaturística, puramente ornamental, se debiera originariamente al deseo de dotar de un marco monumental a las tablas canónicas eusebianas y a las páginas introductorias. El canon eusebiano producido en Cesarea en el segundo cuarto del siglo IV se conoció en Italia a finales del tercer cuarto del siglo a través de la Vulgata de san Jerónimo. Las tablas canónicas más antiguas que se han conservado datan sin embargo del siglo VI y se encuentran en manuscritos latinos, griegos y sirios. La decoración de las iniciales parece ser de origen occidental, probablemente italiano. Con una sola excepción, no aparecen en los manuscritos griegos más antiguos pero sí en códices latinos de los siglos IV y V, aumentan considerablemente en el VI y son adoptadas sistemáticamente en el VII. El retrato del autor posee una larga tradición clásica que fue asimilada por la Iglesia tal vez en el siglo IV. Las copias de Eusebio de los Evangelios contenían quizá retratos de los evangelistas, aunque los más antiguos conservados no datan de antes del siglo VI. En realidad sólo han quedado tres manuscritos ilustrados cristianos de los siglos IV y V, y dos de ellos se encuentran en estado muy fragmentario: el fragmento Quedlinburg-Itala de una versión del Antiguo Testamento en latín anterior a la Vulgata, que posiblemente abarcaba desde el Pentateuco hasta los Profetas y ahora está compuesto por trozos de los capítulos 10 y 15 de

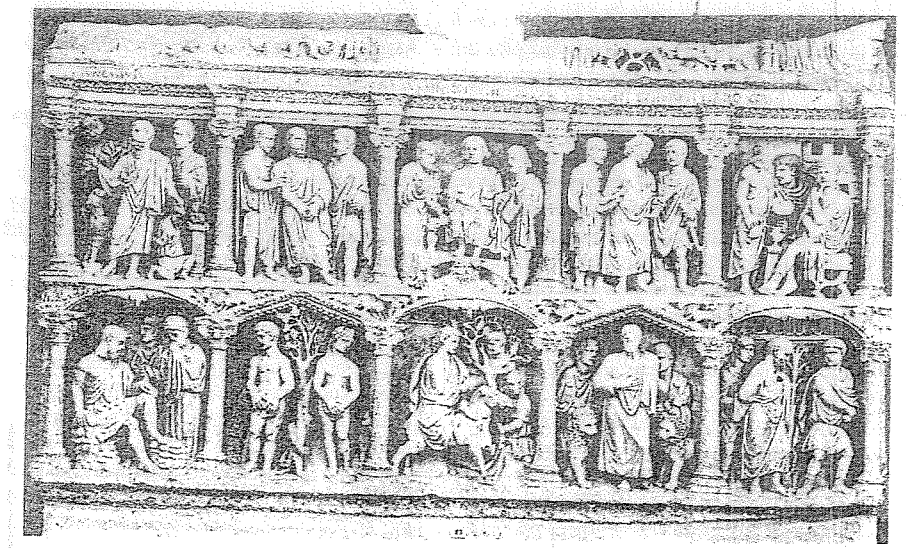
Samuel I, del capítulo 2 de Samuel II, y del 5 de Reyes I; los fragmentos carbonizados del Génesis Cotton [26], casi universalmente considerado obra de un pintor alejandrino de principios del siglo V; y *De Fide Catholica* de san Ambrosio, escrito en una bella uncial antes de fines del siglo V en el norte de Italia y que incluye una tosca ilustración de Cristo imberbe y sin nimbo, sentado en un globo y flanqueado por san Pedro y san Pablo, cada uno de los cuales lleva una cruz, ilustración que bien puede ser de fecha considerablemente más tardía que el texto. Los salterios más antiguos que se han conservado son el Códice de Verona, que ha sido fechado entre los siglos V y VIII y cuyas ilustraciones tienen un carácter solamente simbólico, y el salterio latino de san Agustín de Canterbury, con una traducción anglosajona interlinear. San Jerónimo alude a los códices purpúreos en términos despectivos, en parte porque no siempre le parecían precisos en materia textual y en parte porque los encontraba difíciles de leer. Los códices purpúreos, probablemente, no estaban destinados a la lectura; eran obras de un lujo extremo y un coste muy elevado, y casi con seguridad eran resultado del patrocinio imperial y se destinaban a la exhibición ritual. Considerando lo dicho anteriormente acerca de las copias «modernas» de libros en los siglos IV y V, es de interés señalar que en algunas de las miniaturas del fragmento de Itala en las que la pintura se ha desprendido son visibles dibujos preliminares e instrucciones a los artistas. Por ejemplo, en la miniatura que describe la ejecución de Agag por Samuel la inscripción reza: «facis civitatem et extra civitatem ubi propheta dextra cecidit Agam» [haces la ciudad y fuera de la ciudad donde el profeta mató a Agag con la diestra]»*, lo cual sugiere que, fuera cual fuera el modelo del que se dispusiera, la miniatura era el resultado de unas instrucciones[18].

La principal razón de que el siglo III no produjera ningún relieve escultórico pagano de importancia es que o bien los aconteci-

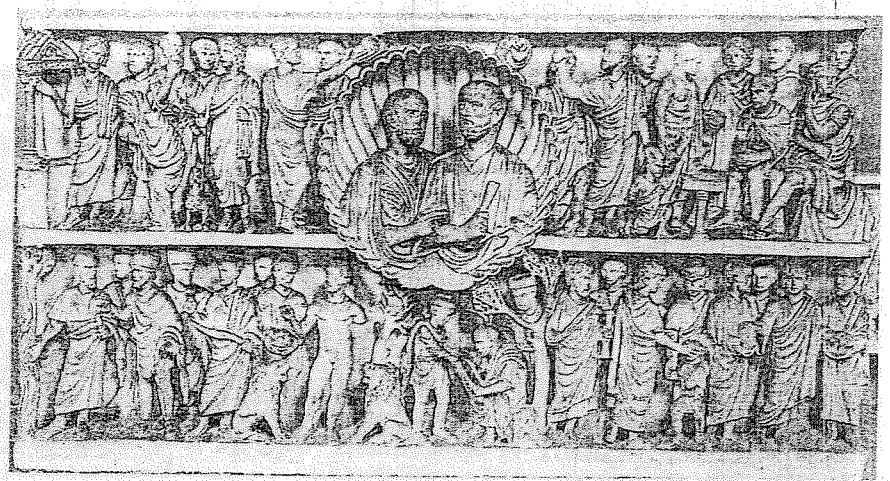
27. Escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento. Sarcófago de mármol de Adelfia. Roma, c. 340. *Siracusa, Museo Archeologico Nazionale* (Gabinetto Fotografico, Sopraintendenza alle Antichità, Siracusa).



* Notas entre [], del Traductor.

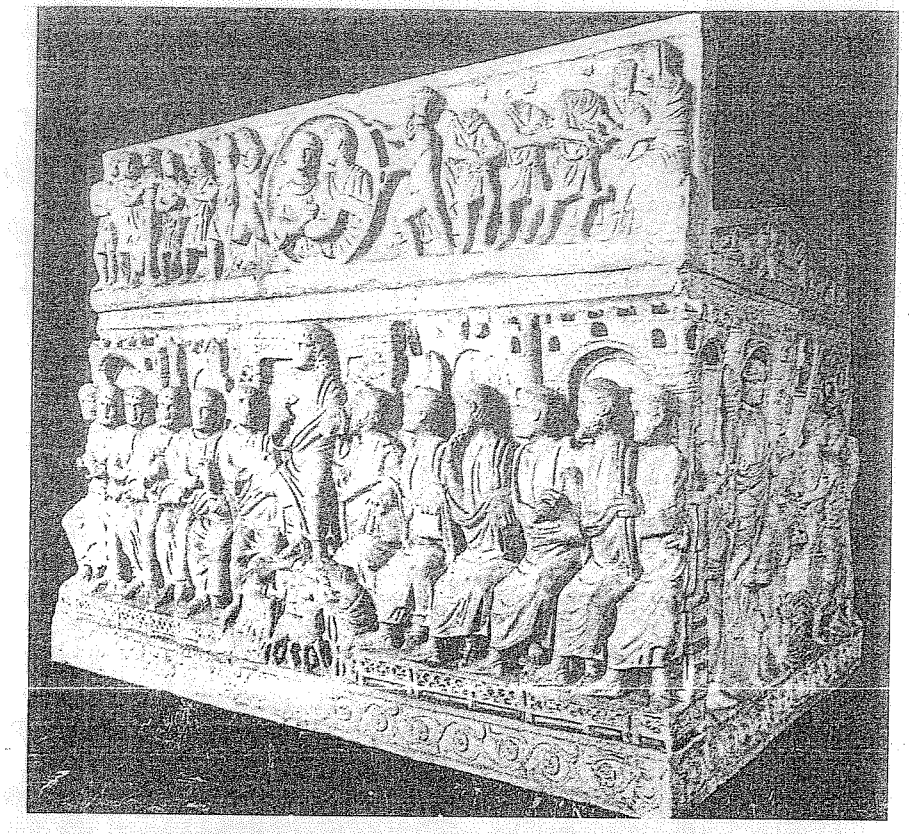


28. Escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento. Sarcófago de mármol de Junio Basso. Roma, c. 340. *Roma, Grutas Vaticanas* (Hirmer Fotoarchiv).



29. Escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento. Sarcófago de mármol de los Dos Hermanos. Roma, mediados del siglo IV. *Roma, Museo Lateranense* (Gall. Mus. Vaticani).

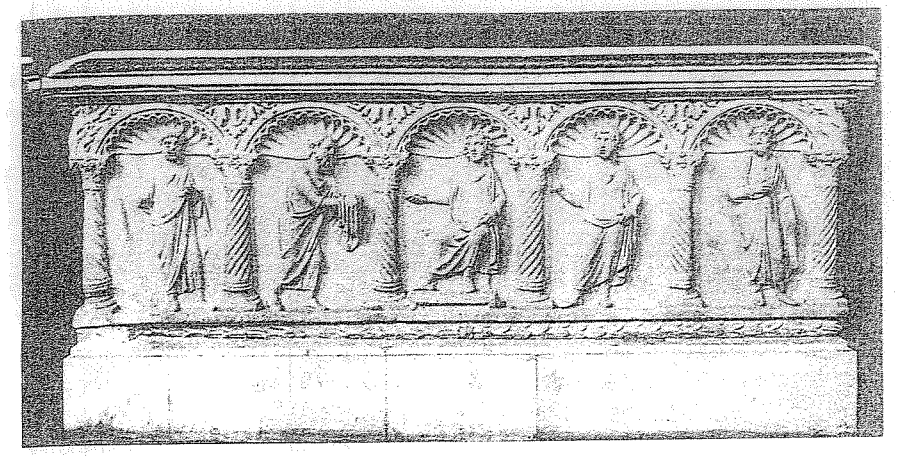
mientos no eran dignos de conmemoración o bien quedaron oscurecidos por un cambio de emperador. Por otro lado, el siglo III es la gran era de los sarcófagos adornados con relieves. El retrato revela también nuevas posibilidades artísticas. Con todo, el bajo nivel de habilidad técnica de los comienzos del siglo IV se manifiesta ampliamente incluso en monumentos públicos importantes, tales como el arco del triunfo de Constantino erigido en Roma en 315. La Paz de la Iglesia, combinada con la formidable voluntad de Constantino, dio lugar a un clima caracterizado por una rápida expansión del cristianismo en la cual era posible un renacimiento de las artes. En la escultura de sarcófagos cobraron nuevo vigor muchas de las viejas tradiciones del siglo III. El sarcófago de Adelfia [27], de hacia 340, actualmente en Siracusa pero casi con certeza esculpido en Roma, contiene retratos de Adelfia y de su esposo, enmarcados por una concha y encastrados en el centro sobre un doble friso que reproduce una mezcolanza de escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento. La atmósfera es totalmente diferente de la reticencia imperial de los sarcófagos de pórfido, pero hay no obstante una aproximación marcadamente mundana. Los nobles esposos y los genios alados que portan la *tabula ansata* a que responde el nombre de Adelfia dominan la trivial y humilde expresión de las creencias paleocristianas. Por otra parte, el sarcófago de Junio Basso (m. 359), actualmente en las Grutas Vaticanas [28], es de gran calidad y muestra menos rigidez y decadencia que el sarcófago de Adelfia y más sentido del espacio, del volumen y de la traducción plástica de figura y drapeado. Se ha conservado un número considerable de sarcófagos paleocristianos; ha habido intentos de clasificarlos en razón a sus afinidades estéticas e iconográficas, si bien algunos eluden obstinadamente semejantes tentativas. El grupo «de Bethesda», la mayoría de cuyas piezas han sido encontradas en Galia, parece proceder del mismo taller que produjo un grupo «del mar Rojo», también localizado principalmente en Galia. Un grupo «de estrella y corona» fue tal vez producido por un taller de Arles. Otros pueden ser relacionados con un grupo «de puerta de ciudad», la mayoría de cuyas piezas se encuentran en Italia aunque fueron copiadas en Galia. Los grupos «de columnas» y «de puerta de ciudad» tienden en sus ejemplos más puros a presentar una escena unificada en la parte delantera, pero se ha señalado cuán rápidamente perdieron los sarcófagos «de columnas» su coherencia arquitectónica y se asimilaron a una serie «de friso», la mayoría de cuyos ejemplos se halla en Roma y se subdivide en dos grupos según tengan uno o dos órdenes de frisos. El tipo «de friso», derivado de la tradición de las catacumbas, ofrece, como hemos visto, una miscelánea de pequeñas escenas sin relación entre sí y carentes de cualquier intento de organización espacial. El desarrollo del friso de dos órdenes en Roma es obra aproximadamente de una generación y culmina en los años cincuenta en los sarcófagos de los Dos Hermanos [29] y de Junio Basso, en este último caso una síntesis de las tradiciones «de columnas» y «de friso». El sarcófago denominado de Estilicón, en San Ambrosio de Milán, es un tipo «de puerta de ciudad», de una calidad considerable; contiene una soberbia visión de Cristo y los apóstoles dispuestos de un lado a otro de la parte delantera [30]. Dado que el mármol ha sido identificado como procedente de una cantera de las proximidades de Como, parece razonable suponer que el sarcófago fuera ejecutado en Milán o cerca de esta ciudad. Estilicón, comandante supremo de Occidente, amigo y hombre de confianza del emperador Teodosio I, que estaba casado con su sobrina Serena, cayó en desgracia en 408, pero el sarcófago es con certeza anterior a esta fecha, siendo la suya probablemente entre 387 y 390. Los ritmos firmes y mesurados, el mayor sentido del modelado, la monumentalidad



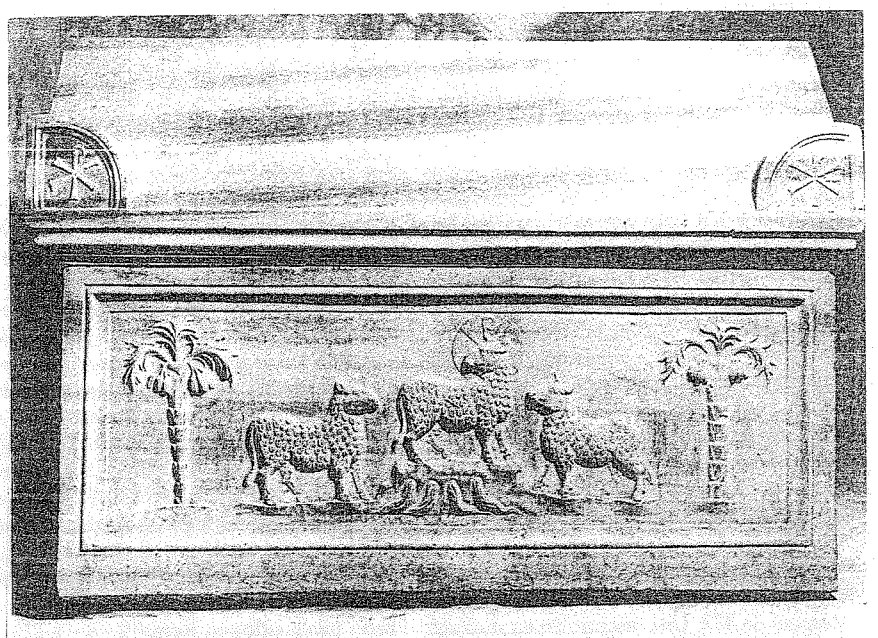
30. Cristo enseñando a los apóstoles. Sarcófago de mármol de Estilicón (?). Milán, fines del siglo IV. *Milán, San Ambrosio* (Hirmer Fotoarchiv).

de la forma, todo apunta a la general recuperación de las artes que tuvo lugar en Oriente y en Occidente durante el mandato de Teodosio el Grande[19].

Los sarcófagos de Rávena son por lo general más sencillos de composición, consistiendo ésta en un Cristo con apóstoles en arquerías, de pie o sentados, como el del obispo Liberio (m. 387) en San Francisco [31]; la *traditio legis* entre palmas, como en el sarcófago de san Rinaldo en la catedral (420-30); una trinidad de corderos entre palmas, como el de Constancio III (m. 421 o 422) en el mausoleo de Gala Placidia [32], o pavos reales y pámpanos a ambos lados de un medallón esculpido con un crismón y las letras alfa y omega, como el del obispo Teodoro en San Apolinar en Classe [100]. La calidad de la talla es con frecuencia mayor de lo habitual en los sarcófagos de los siglos IV y V, y los investigadores han sugerido sin tardanza una influencia de Constantinopla, la cual pu-

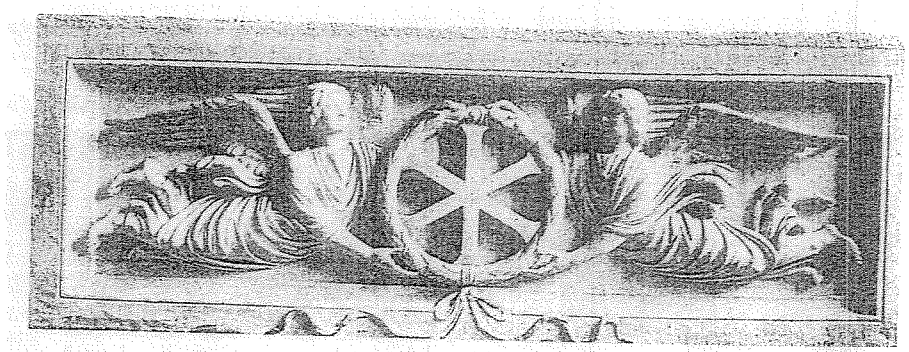


31. Cristo entronizado entre apóstoles. Sarcófago de mármol del obispo Liberio III. Rávena, segunda mitad del siglo IV. *Rávena, San Francisco* (Hirmer Fotoarchiv).



32. El Cordero de Dios entre apóstoles representados como corderos. Sarcófago de mármol de Constancio III (m. 421 o 422). Rávena, primer cuarto del siglo V. *Rávena, San Vital, Mausoleo de Gala Placidia* (Fotofast-Bologna).

27/208

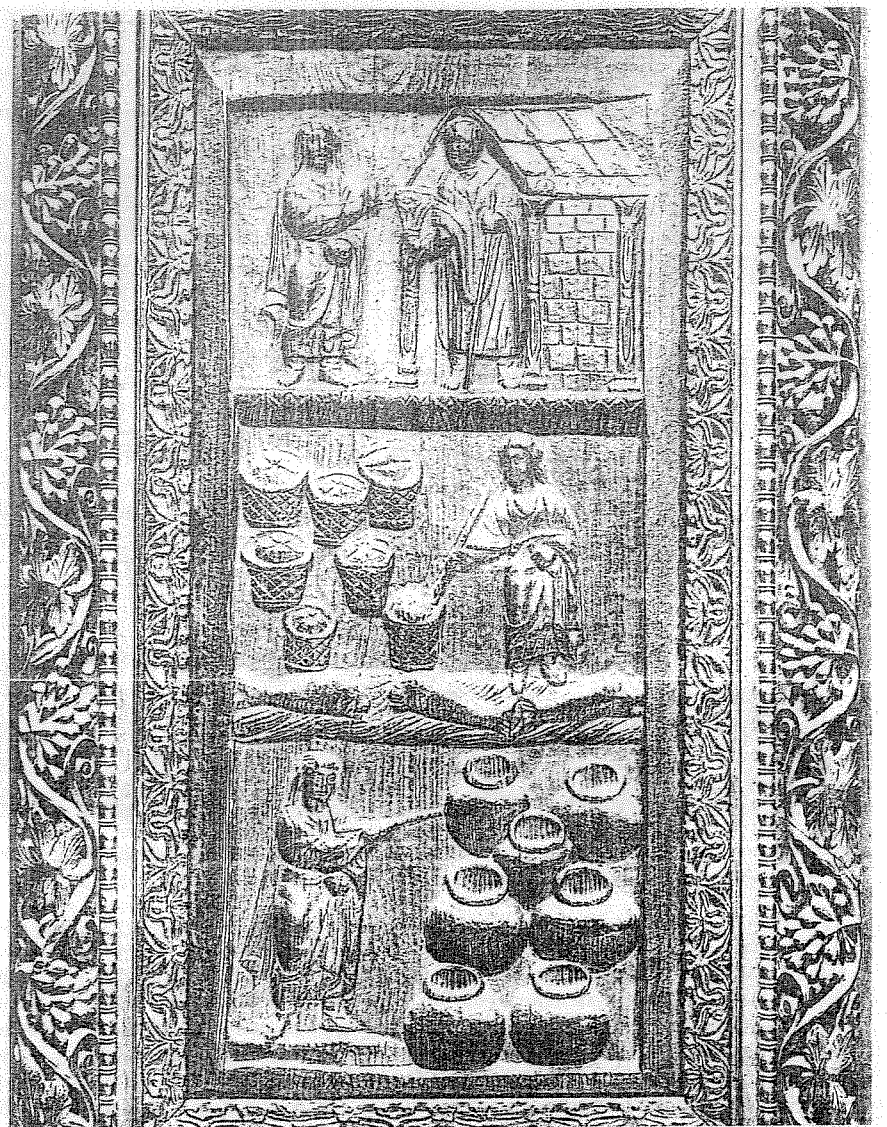


33. Sarcófago Sarigüzel. Mármol. Encontrado cerca de Fenari Isa Djami. Constantinopla, segunda mitad del siglo IV. *Estambul, Museo Arqueológico* (Hirmer Fotoarchiv).

diera existir, aunque hay que recordar que el repertorio monumental era común en Italia y la diferencia tal vez esté en que la talla proceda de un taller cortesano. A juzgar por los fragmentos de ornamentación que han quedado de la iglesia de Santa Sofía de Constantinopla, reconstruida por Teodosio II tras el incendio de 404, hay claras semejanzas entre la escultura de Rávena y la de Constantinopla, cosa que sorprende poco considerando los estrechos vínculos que había entre ambas cortes. No obstante, no hay en Rávena nada comparable a la pura belleza y la sutileza técnica del sarcófago Sarigüzel [33], actualmente en el Museo Arqueológico de Estambul, realizado en la segunda mitad del siglo IV. Los ángeles que portan el crismón en una guirnalda se dirían concebidos dentro de una plena tradición clásica; el escorzo, el tratamiento de los ropajes y de la cinta que hay bajo la guirnalda y el asombroso sentido espacial no tienen rival en Occidente y anuncian la época en que Constantino sería el cenit de la civilización durante unos seiscientos años[20].

Las puertas de madera de Santa Sabina en Roma [34] datan probablemente de poco después de 432. Una inscripción en mosaico que hay sobre las puertas afirma que la iglesia fue construida en tiempos del papa Celestino I (422-32) por un ilirio llamado Pedro, pero es probable que no se terminara hasta la época del papa Sixto III (432-40), quien, según el *Liber Pontificalis*, la consagró. Algunos estudiosos han sugerido el origen norteitaliano de las puertas, quizá por la comparación con las puertas de madera que hay en San Ambrosio, talladas con escenas de la vida de David; sin embargo, estas puertas se halla hundidas y en estado fragmentario y son muy diferentes en estilo. Otros han visto influencias sirias, pero no hay motivos para dudar de su origen romano. De los veintiocho paneles originales sólo han quedado dieciocho y el principio que rigió la selección de las escenas es por tanto difícil de determinar. Algunos temas siguen siendo enigmáticos pero, en líneas generales, el programa parece combinar paralelismos entre el Antiguo y el Nuevo Testamento con escenas de la Pasión y la Resurrección de Cristo. En la Adoración de los Magos los sabios se aproximan a la Virgen formando una fila semejante a la misma escena en algunos frescos de catacumbas y en sarcófagos de Roma. El estilo de la talla de madera puede compararse también con buen número de marfiles al parecer producidos en Roma[21].

Probablemente las tallas en marfil más hermosas de la época paleocristiana proce-

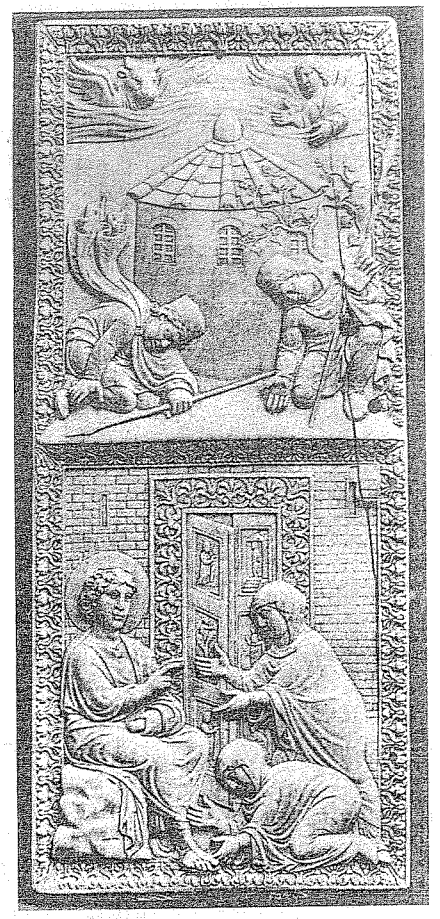


34. La Multiplicación de los Panes y los Peces, detalle de las puertas de madera, c. 432. *Roma, Santa Sabina* (Anderson; Mansell Collection).

den de talleres romanos. La mayoría de los expertos están de acuerdo en que el cofre de Brescia [35] debe fecharse en el tercer cuarto del siglo IV, aunque se ha hecho un intento de situarlo en el segundo cuarto. Se reproducen escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento como frías réplicas de numerosos relieves de sarcófagos, pero la calidad es considerablemente superior. En la precisa interpretación de la forma, en la utilización del espacio, en el tratamiento de los ropajes y del cabello, el artista parece remontarse a

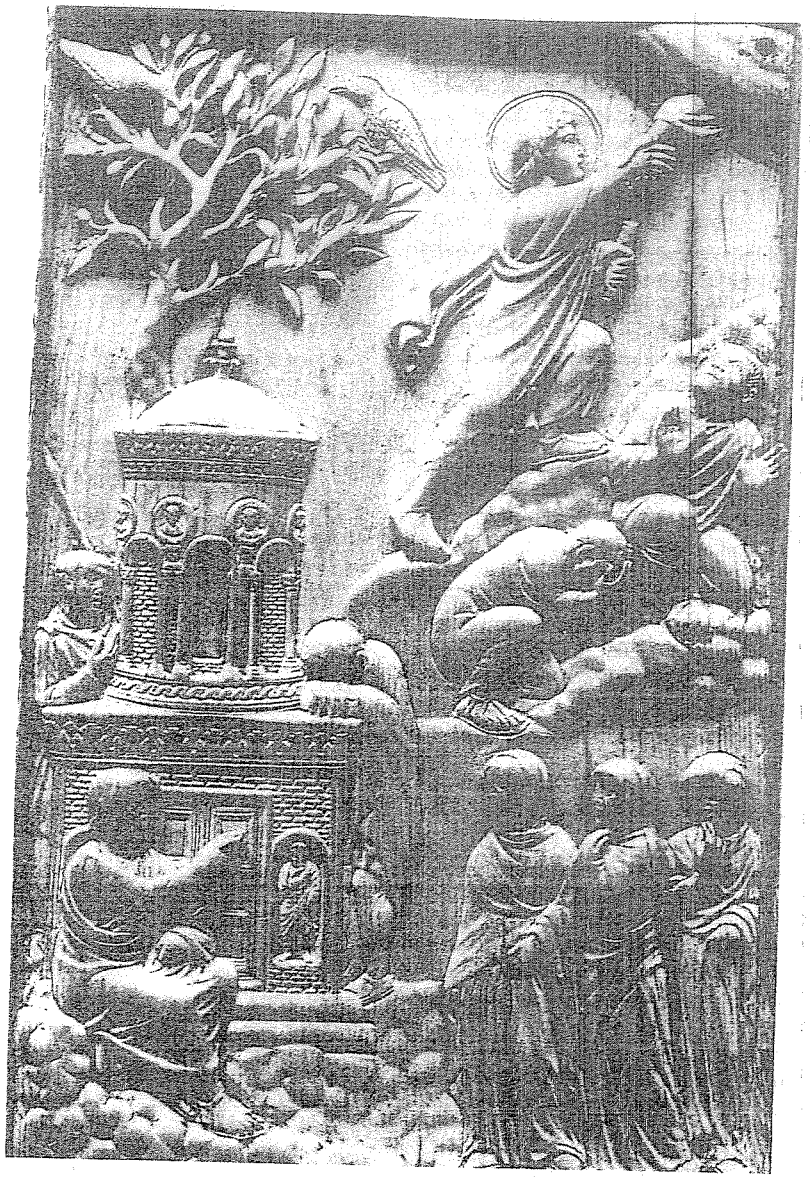
35. Escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento. Arqueta de marfil. Norte de Italia o Roma, tercer cuarto del siglo IV. *Brescia, Museo Cristiano* (Civici Instituti Culturali, Brescia).

modelos estéticos del pasado. Las opiniones difieren en cuanto a la localización de esta actividad artística —norte de Italia, zona ítalo-gala, Milán— pero Roma parece ser el centro más probable. Por otra parte, un pequeño grupo de tallas de marfil especialmente exquisitas, que datan de fines del siglo IV, es algo diferente en estilo y con todo parece indiscutiblemente romano. El magnífico relieve que representa a las Marías en el Sepulcro, antes en la Colección Trivulzio y actualmente en el Castillo Sforzesco de Milán [36], está estrechamente relacionado con un díptico con figuras de sacerdotisas ofreciendo sacrificios ante unos altares, ejecutado para dos de las familias paganas más importantes de Roma, los Nicómacos y los Símacos, y con el díptico de Probiano, una expresión formal de su cargo de vicario de Roma, que asumió hacia el año 400. El grupo, que incluye el díptico Esculapio-Higieia de Liverpool y un pequeño cofre conservado en la Biblioteca del Arsenal de París, demuestra que a pesar de la tenacidad pagana de los círculos romanos los talleres servían tanto a la nueva como a la antigua religión y que a fines del siglo IV hubo una renovación de la excelencia helenística, tal vez previsible en el siglo de oro del humanismo paleocristiano. Un relieve de la Ascensión [37] actualmente en el Bayerisches Nationalmuseum de Munich, y posiblemente un díptico que muestra a Adán en el Paraíso junto con escenas de la vida de san Pablo pertenecen quizá al mismo grupo romano. El tema de la Ascensión tiene hasta cierto punto un paralelo en las puertas de madera de Santa Sabina, excepto en que los ángeles de éstas aparecen fuera del cielo para conducir a Cristo a su interior. El bello díptico de Adán y san Pablo ha sido comparado también en cuanto a su estilo con las puertas de Santa Sabina, pero es tal vez más reveladora su comparación con el cofre de Brescia y con el grupo romano de marfiles. Algo posteriores pero estrechamente ligados al díptico Probiano parecen los paneles con

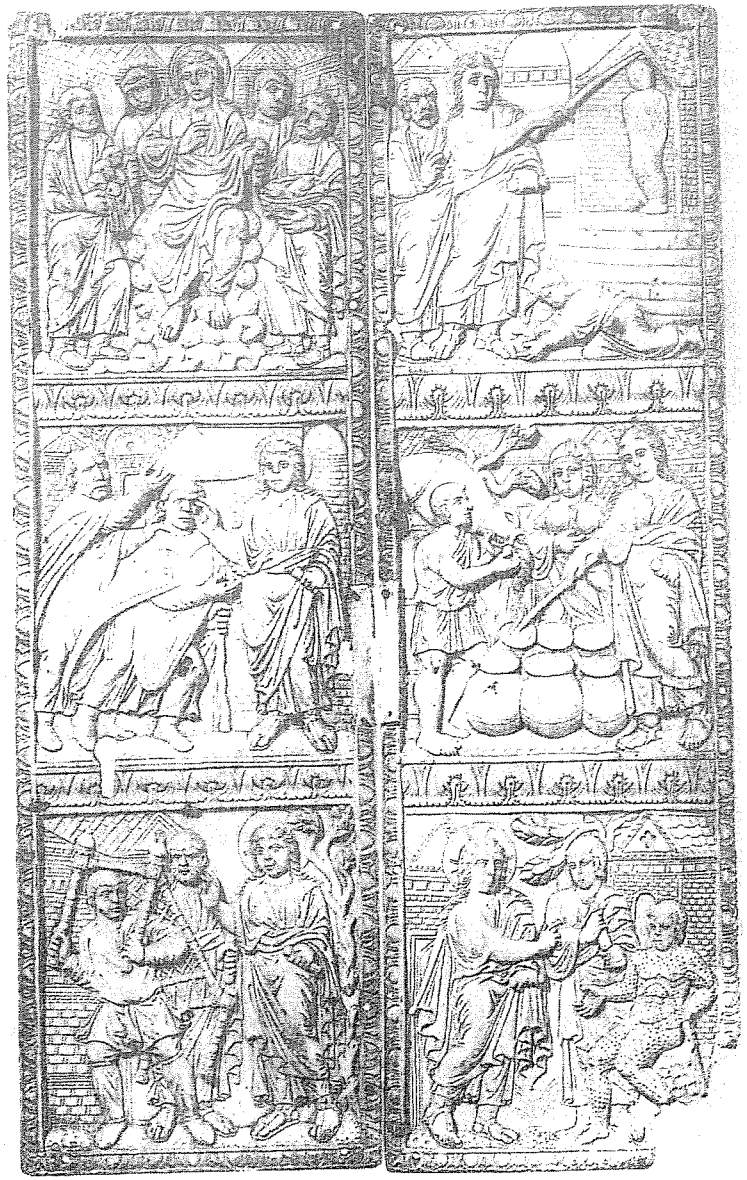


36. Las Marías en el Sepulcro. Panel de marfil. Roma, fines del siglo IV. *Milán, Castillo Sforzesco* (Hirmer Fotoarchiv).

escenas de la Pasión y la Resurrección de Cristo que se conservan en el British Museum. Es posible que dichos paneles no se hallen muy distantes del díptico consular de los Lampadii del Museo Cristiano de Brescia, quizá de hacia 410. Puede asignarse una fecha entre 430 y 440 a los paneles de Berlín-



37. Las Marías en el Sepulcro y la Ascensión. Panel de marfil. Roma, fines del siglo IV o principios del V. *Munich, Bayerisches Nationalmuseum.*



38. Seis Milagros de Cristo. Díptico de marfil. Roma, tercer cuarto del siglo V. *Londres, Victoria and Albert Museum.*

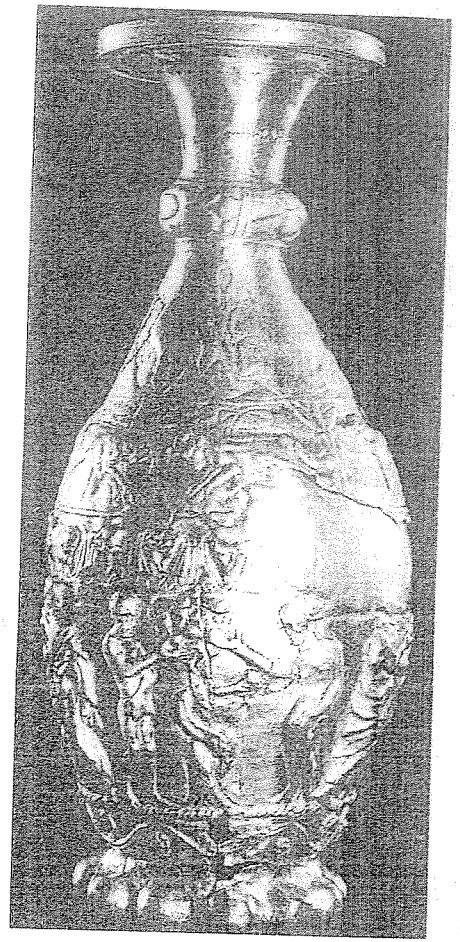
París-Nevers con escenas de la vida de Cristo, a los paneles de Moisés, san Pedro y santa Tecla del British Museum y al cofre de Pola, con una interesante representación del santuario de San Pedro tal como fue construido por Constantino. Este último grupo debe ser comparado estilísticamente con las puertas de Santa Sabina. Finalmente, otro grupo incluye un panel de Belerofonte y una hoja de la Apoteosis, ambos en el British Museum, y el díptico Andrews, con escenas que describen los milagros de Cristo [38], sobre cuya posible fecha ha habido notable controversia; no obstante, el grupo en su conjunto parece haber sido ejecutado en el tercer cuarto del siglo V. Tras la capitulación de Rómulo Augústulo ante Odocavar el Ostrogodo en 476 ya no hay marfiles que se puedan atribuir a los talleres romanos, y aunque se conocen cuatro dípticos consulares auténticos —Basilio (480), Boecio (487) [66], Sividio (488) y Rufo Gennadio Probo Orestes (530)— hay una marcada decadencia en cuanto a calidad y el último no pasa de ser una tosca copia de un díptico constantinopolitano de Clementino (513)[22].

Los talleres romanos produjeron también algunas notables obras en plata. Gran parte de la producción esta repujada con temas paganos y mitológicos. El cofre de Proiecta, encontrado con otro tesoro de plata en la colina del Esquilino, es un ejemplo típico de la ambivalencia cristiana de hacia fines del siglo IV. Proiecta, una dama romana de alto rango, estaba casada con Secundo, un miembro de la gran familia de los Asterios, y el cofre [39] estaba destinado a ser un regalo de boda. En la tapa, el crismón precede a una inscripción que exhorta a la pareja a vivir en Cristo, pero la decoración se compone de representaciones de Venus, nereidas, tritones y monstruos marinos. Como era de esperar, están presentes los retratos de Proiecta y su esposo y, tal vez, la entrada de la novia en casa del marido. En los lados del cofre se retrata una vez más a Proiecta en compañía de sus doncellas. La antigua costumbre pagana de conducir a la desposada al matrimonio en una procesión con cantos y

39. Cofre de Proiecta. Plata. Roma, fines del siglo V. *Londres, British Museum.*

40. La Multiplicación de los Panes (?). Relicario de plata. Se cree que fue enviado por el papa Dámaso a san Ambrosio con reliquias de los apóstoles. Roma, c. 382. *Milán, San Nazaro.*

danzas fue continuada por los cristianos; muchos de los aspectos sociales de la vida pagana fueron adaptados de forma natural. El pequeño cofre de plata de la iglesia de San Nazaro de Milán, fechable a partir de 382 aproximadamente, época en la que se entregaron reliquias a la iglesia, es totalmente cristiano en iconografía y carácter [40]. El estilo, no obstante, es típico del renacimiento artístico teodosiano, clasicizante en espíritu y sin embargo con las formas modificadas con arreglo al lenguaje teodosiano, suspendidas en el espacio; los ropajes se deslizan sobre ellas en blandos pliegues y los rostros son redondeados y de suaves contornos. En el tesoro de Traprain Law, actualmente en el Museo de Antigüedades de



41. La Caída del Hombre. Vinajera de plata encontrada en Traprain Law. Probablemente Roma, fines del siglo IV o principios del V. *Edimburgo, Museum of Antiquities.*

Edimburgo, hay una vinajera cincelada con representaciones de la Caída del Hombre, Moisés golpeando la roca, la Adoración de los Magos y una cuarta escena de difícil identificación, que puede aventurarse proceda de fines del siglo IV o principios del V [41] y haya sido realizada también en Roma. Al propio tiempo hay que destacar que los platos de plata encontrados en todas las regiones del imperio son tan similares que es a menudo difícil deducir su lugar de manufactura[23].

El arte paleocristiano nació en el mercado común del arte de la Antigüedad tardía. La enseñanza cristiana añadió nuevas dimensiones a la religión y a la filosofía, pero las formas artísticas fueron extraídas de las tradiciones del paganismo, ampliamente difundido; su misma familiaridad les otorgó significado y las convirtió en instrumento idóneo de la nueva fe. Al patrimonio del mundo clásico se añadieron las tradiciones judías helenísticas y entre los siglos III y V se fue configurando paulatinamente un ciclo ilustrativo cristiano de notable complejidad. Dicho ciclo no estaba necesariamente ligado a las Escrituras, pero podría reflejar los eruditos comentarios de los Padres de la Iglesia y los hábitos y gustos de la corte imperial, así como las enseñanzas filosóficas judías y paganas. En tiempos del emperador Teodosio el Grande el nivel de excelencia artística comenzó a elevarse una vez más y Constantinopla mostró signos de supremacía artística. Si el arte cristiano que surgía de las catacumbas y de las casas-iglesia del siglo III se revestía de púrpura por voluntad de Constantino, hacia fines del siglo IV, durante el mandato de la casa de Teodosio, la púrpura empezaba a ser transfigurada por la luz de la nueva fe.

CAPÍTULO 3

ARTE PALEOCRISTIANO: LAS PROVINCIAS ORIENTALES DEL IMPERIO Y LA FUNDACIÓN DE CONSTANTINOPLA

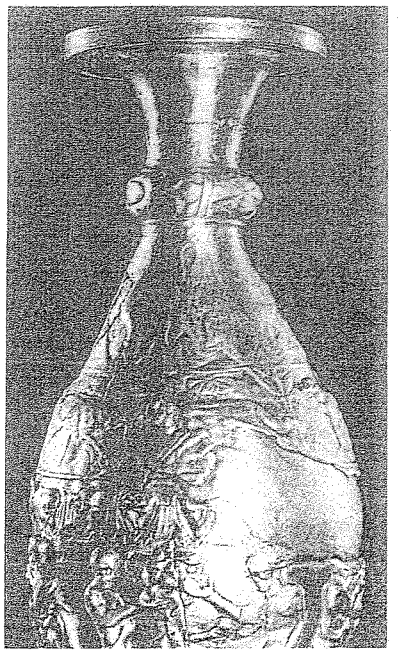
Los primeros cristianos no poseían ciudad santa alguna ni desarrollaron el culto de los Santos Lugares sino al cabo de bastante tiempo. Tras la revuelta de los celotes, el emperador Tito ordenó la destrucción total de Jerusalén, la ciudad santa de los judíos, en el año 70. Lo que se mantuvo en pie quedó como apéndice de la nueva ciudad guarnición, que se instaló como campamento romano y recibió el nuevo nombre de Aelia Capitolina. La comunidad cristiana, que se había trasladado a Pella al principio del asedio, regresó a la nueva ciudad, donde continuaría la serie de obispos. Pero, como la Iglesia estaba organizada según el modelo de la administración civil, el obispo metropolitano de Palestina residía en Cesarea y los obispos de Jerusalén quedaron bajo su jurisdicción. La comunidad cristiana era pequeña y se contentaba con utilizar como iglesia una de las casas de monte Sión, entonces un suburbio fuera de los muros de la ciudad. Con la coronación de Constantino, la pequeña y provinciana ciudad guarnición recuperó de inmediato su antiguo nombre y fue objeto del generoso patrocinio imperial. Constantino hizo de Jerusalén la Ciudad Santa de los cristianos. En el concilio de Nicea, en 325, el obispo Macario de Jerusalén despertó el interés de la Augusta Elena por los olvidados lugares que la tradición asociaba a los últimos días de Cristo. Su viaje a Tierra Santa fue recompensado con el descubrimiento de algunas reliquias sagradas, incluyendo la Vera Cruz y los Instrumentos de la Pasión —descubrimientos que fueron aceptados sin ser públicamente discutidos y que evidentemente satisfacían la necesidad de disponer de objetos de devoción tangibles—, y Elena se convirtió a su vez en una gran benefactora. La extensa basílica del Santo Sepulcro fue levantada al este de la rotonda de la Resurrección y decorada con mármol, oro y mosaicos. Rápidamente surgieron más iglesias, monasterios, hospitales y albergues de peregrinos, y a mediados del siglo IV Jerusalén se había convertido en la única ciudad puramente cristiana de todo el territorio de Palestina[1].

Los acontecimientos del siglo V no hicieron sino intensificar el carácter cristiano de la ciudad. En el curso de las controversias religiosas los monjes de los alrededores manifestaron en su mayor parte simpatías monofisitas, pero los obispos de Jerusalén se mantuvieron por lo general dentro de la ortodoxia. Juvenal, obispo de Jerusalén, se inclinó en un principio hacia la herejía, pero su visita al concilio de Calcedonia en 451 lo condujo de nuevo a la ortodoxia y, sin duda como recompensa, fue nombrado posteriormente patriarca, con autoridad sobre su antiguo superior, el arzobispo de Cesarea. Toda oposición monástica era aplastada por las tropas imperiales, pero la semilla de la disidencia nunca fue destruida. Finalmente, judíos y herejes recibirían a los invasores persas y árabes como libertadores de las constricciones de la ortodoxia. A pesar de estos conflictos, la ciudad gozaba de prosperidad. Además de atraerse a los peregrinos, Jerusalén se convirtió en lugar de retiro para las grandes damas romanas y para los cortesanos que ya no disfrutaban de favor en Constantinopla. Tras abandonar la corte en 438, la emperatriz Eudocia, esposa de Teodosio II, hizo de Jerusalén su hogar. Amplió las murallas de la ciudad y edificó una iglesia en ho-

nor de san Esteban y un palacio cerca de la iglesia del Santo Sepulcro. En todas estas empresas no se escatimaron gastos; se ha calculado que la emperatriz gastó más de medio millón de libras en oro para mejorar las distracciones que ofrecía la ciudad. En el siglo VI Justiniano reconstruyó las iglesias de Santo Tomás y San Jorge, que habían sido incendiadas en las afueras de Jerusalén, durante una revuelta samaritana, así como la iglesia de la Natividad en Belén no mucho después de 560, y erigió en la propia ciudad de Jerusalén una nueva iglesia, la Nea, en honor de la Madre de Dios. Ésta fue la última fase de la ampliación de la Jerusalén paleocristiana[2].

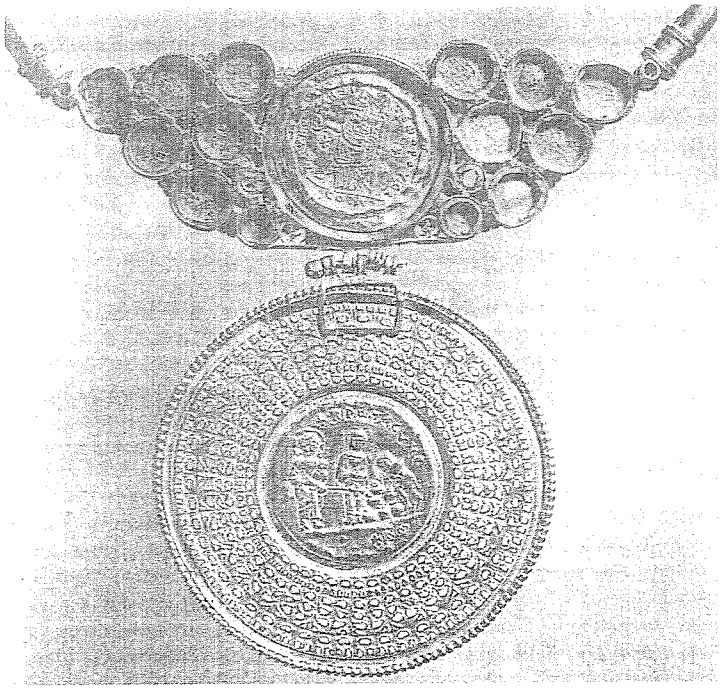
En 614, los persas, acompañados de ayudantes judíos, ocuparon y saquearon la ciudad. Todas las iglesias de los alrededores y la mayoría de las ubicadas intramuros fueron destruidas. El patriarca, los supervivientes de la matanza y las reliquias de la Vera Cruz fueron trasladados a Persia y la ciudad fue entregada a los judíos. El sacerdote cristiano Modesto se hizo finalmente con el control de las administración y se llevó a cabo un pequeño intento de reconstruir algunas de las iglesias. Tras la victoria final del emperador Heraclio sobre los persas, el patriarca, los prisioneros cristianos y las reliquias de la Vera Cruz regresaron a Jerusalén en 621, pero las glorias bizantinas de la ciudad nunca habrían de repetirse. Pocos años después el Islam triunfaba en Oriente Próximo y en 637 Jerusalén era capturada por los árabes. Como éstos también proclamaban Jerusalén como ciudad santa, la rendición fue pacífica y se basó en un acuerdo entre el patriarca Sofronio y el califa Omar, acuerdo que permitía la libertad de cultos[3].

Nada queda hoy de la Jerusalén paleocristiana ni bizantina: las grandes basílicas de Constantino y Elena, las obras piadosas de Eudocia, Marciano y Zenón, las grandes empresas de Justiniano. Se han encontrado pavimentos de mosaico en Jerusalén y en sus proximidades, pero son obras seculares más que religiosas; los suelos de la iglesia de la Natividad de Belén, que datan probablemente de la primera mitad del siglo V, están decorados con una abrupta yuxtaposición de motivos geométricos y florales. Estos suelos geométricos, con la añadidura de unos paneles de animales y pájaros, son bastante comunes en el Oriente mediterráneo: Grecia, los Balcanes, las islas del Egeo, Siria y Palestina ofrecen ejemplos de ellos. En realidad, los pavimentos de mosaico no son un testimonio muy convincente del arte paleocristiano. No se han conservado pinturas murales, frescos ni esculturas. Todo cuanto queda hoy son grupos de vinajeras de plata y medallones de barro con relieves, actualmente en el tesoro de San Juan Bautista de Monza y en el monasterio de San Columbano de Bobbio, cerca de Piacenza. La tradición local sostiene que las vinajeras de Monza fueron un regalo del papa Gregorio Magno (590-603) a la reina Teodelinda (m. 625). Bobbio no fue fundada hasta 614 y parece probable que las vinajeras fueran un regalo de Teodelinda. Los medallones de barro contenían polvo de Tierra Santa y estaban decorados con diversas escenas de la vida de Cristo e inscripciones griegas; eran producidos para ser vendidos entre los peregrinos y no tienen mucha más categoría de obra de arte que un bollo con una cruz en relieve, pero está claro que un estilo como el suyo puede relacionarse con las vinajeras de plata. Éstas contenían santos óleos y estaban destinadas al mismo mercado; el santo óleo se obtenía en los Santos Lugares y el peregrino llevaba la vinajera colgada del cuello. La iconografía de las escenas que decoran estas vinajeras es variada, aunque comprensiblemente se hace especial hincapié en las escenas relacionadas con los Santos Lugares; el estilo es vivaz y las inscripciones griegas poseen un cierto lustre. En ocasiones, una sola escena ocupa la superficie mayor de la vinajera: la Virgen y el Niño entronizados, adorados por los Magos y los pastores [42], escena en la cual la tensa inmovilidad de las figuras centrales, envueltas en los metálicos pliegues de sus vestiduras, contrasta con la frenética agitación de ángeles, Magos y pastores; o la Ascensión, con Cristo entronizado en una mandorla sostenida por cuatro ángeles, y los apóstoles distribuidos simétricamente a ambos lados de la Virgen, abajo: nuevamente, la reserva imperial de Cristo contrasta con el nerviosismo de los ángeles, que son todo alas y remolinos de ropajes, y con la agitación de los apóstoles. A veces hay dos escenas: la Crucifixión, representada por un busto de Cristo barbado, colocado sobre una cruz, ya lisa ya nudosa, la cual se yergue entre los ladrones crucificados; y debajo las Santas Mujeres acercándose al Sepulcro y el ángel aguardando para saludarlas. Otras veces hay siete escenas dentro de unos círculos dispuestos alrededor de un medallón central y que presentan los momentos de la vida de Cristo más relacionados con los deseos de los peregrinos de ver y tocar los hitos de la epifanía. Es probable que algunos de los pormenores iconográficos de estas vinajeras sean representativos del gusto local, pero los temas principales y el estilo de éstos refleja probablemente la moda metropolitana de Constantinopla en el campo de la metalistería. A partir de la época de Constantino hubo un flujo permanente de valiosas ofrendas desde la metrópoli a los Santos Lugares, y Justiniano envió un equipo de maestros artesanos a trabajar en Jerusalén. En el siglo VI empiezan a aparecer temas religiosos en medallones imperiales conmemorativos hechos de oro [43]. A raíz de un tratado con los persas en 562 Constantinopla se hizo con el monopolio de la acuñación de oro en el Mediterráneo oriental. Aunque hay pruebas de que en esta época se trabajaba el oro en las provincias, como en Isaura y en Cilicia, los modelos procedían sin duda de Constantinopla. Todos los testimonios históricos destacan la importancia del impulso imperial que fluía de Constantinopla a Jerusalén, y en modo alguno se puede considerar que esta última ciudad fuese estilísticamente creativa[4].



42. La Adoración de los Magos. Frasco de plata. Palestina, fines del siglo VI o principios del VII. *Monza, tesoro catedralicio* (Hirmer Fotoarchiv).

Entre las reliquias y relicarios colocados bajo el altar del Sancta Sanctórum en la basílica lateranense de Roma hay una pequeña caja de madera decorada con pinturas que constituye un nuevo ejemplo de los objetos que eran adquiridos por los peregrinos como recuerdo. La caja contenía tierra de los Santos Lugares, sobre la que se ponían piedrecitas y fragmentos de tela y madera, muchos de ellos con letreros como «del lugar de la Resurrección, dador de vida», «de Sión», «del Monte de los Olivos», «de Belén». La



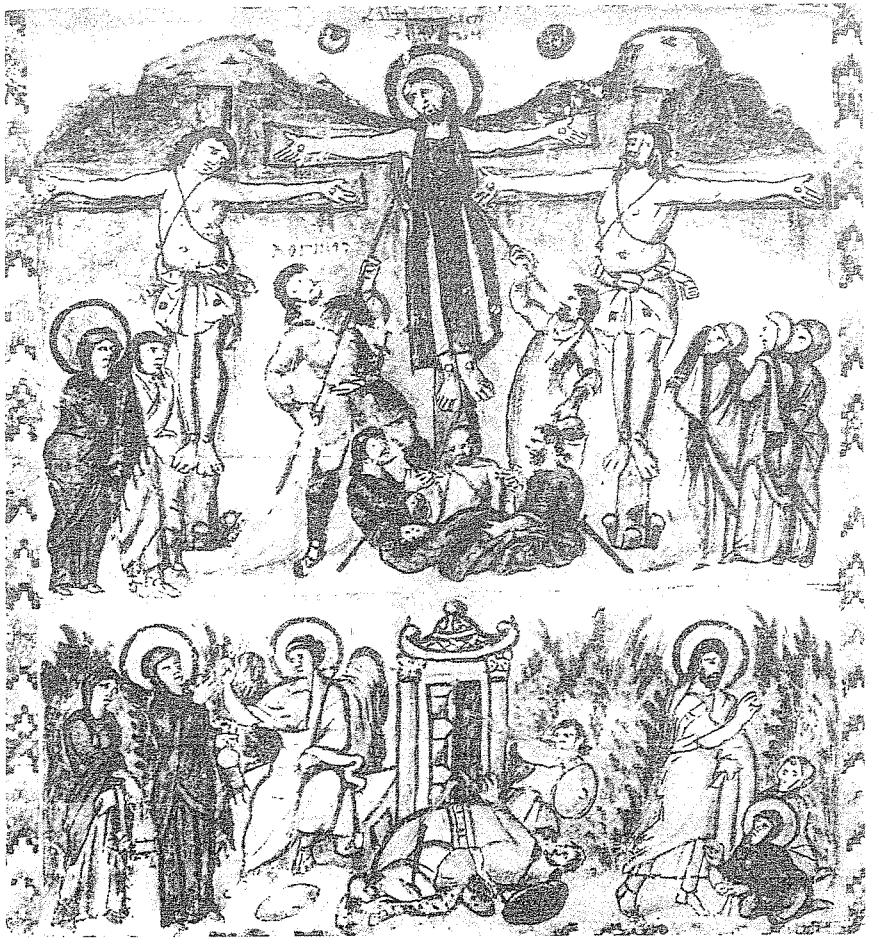
43. La Anunciación *(página anterior);* las Bodas de Caná *(arriba).* Medallón de oro. Encontrado en Egipto. Probablemente Constantinopla, siglo VI. *Berlín, Ehemals Stataatliche Museen.*

tapa [44] está decorada con las escenas de la vida de Cristo más estrechamente relacionadas con los Santos Lugares: la Natividad en Belén, el Bautismo en el Jordán, la Crucifixión en el Gólgota —es de notar que Cristo lleva el *colobium*, una túnica larga que parece ser de origen sirio-palestino, y, a diferencia de las ampollas o *ampullae*, se le representa crucificado entre los dos ladrones—, las Marías en el Sepulcro, escena que parece seguir las descripciones de los peregrinos del siglo VI en el *Breviarium de Hierosolyma* y en el *Itinerarium Antonini*, donde se cuenta que la tumba estaba rodeada por una verja y cubierta por un tejado cónico probablemente sostenido por columnas; tras ella se ve en la pintura la cúpula de la iglesia constantiniana de la Resurrección; y finalmente la Ascensión desde el monte de los Olivos. Dado que las iglesias fueron destruidas por los persas en 614 y que sabemos que Modesto, cuando empezó a reconstruir, no fue capaz de emular el patrocinio de los Césares, puede afirmarse que la caja data de antes del saqueo. En cualquier caso hay que comparar su estilo con el de las miniaturas de los Evangelios de Rabula, una versión peshitta [siríaco antiguo] concluida en el monasterio de Zagba, al norte de Mesopotamia, hacia 586 [45]. A pesar de las diferencias en los detalles ico-

44. Escenas de la vida de Cristo. Caja de madera pintada que contiene recuerdos de peregrinos de Tierra Santa. Palestina, fines del siglo VI o principios del VII. *Roma, Vaticano, Museo Sacro Cristiano.*

nográficos —obsérvese sin embargo que Cristo lleva el *colobium* y se le representa crucificado en persona—, hay algunas semejanzas estilísticas notables en el tratamiento de las formas y de los ropajes. Ambas son versiones monásticas y de provincianas de algún modelo de mayor calidad. Las pinturas de la caja son evidentemente más toscas que las miniaturas de los Rabula, pero una fecha entre fines del siglo VI y principios del VII sería razonable para este *souvenir* de peregrino. No hay que deducir que los Evangelios y la

45. La Crucifixión. De los Evangelios de Rabula, MS. Plut. I, 56, fol. 13A, terminado en Zagba, c. 586. *Florencia, Biblioteca Laurentiana* (Dr. G. Pineider).



35/208

46. La Ascensión. De los Evangelios de Rabula, fol. 13B (Hirmer Fotoarchiv).

caja procedan del mismo modelo; en la escena de la Ascensión [46] de los Evangelios de Rabula es bien visible que el prototipo es totalmente diferente: Cristo se halla de pie, no sentado, en la mandorla, la cual es sostenida por los animales apocalípticos así como por ángeles; faltan en la caja los ángeles que exhortan a los apóstoles en la Tierra, y todo el plan es más ambicioso y elaborado. Es igualmente obvio que no se podían esperar grandes obras de arte de los rincones más alejados del imperio[5].

A los ojos de los griegos y de los romanos Jerusalén nunca había sido una ciudad de gran importancia. Después de Roma las principales ciudades eran Antioquía y Alejandría; los apóstoles se apresuraron a llevar el evangelio a estas ciudades y Eusebio de Cesarea ofrecería posteriormente un entusiasta relato de la expansión del cristianismo en las capitales helenísticas de Siria y Egipto. Antioquía se constituyó pronto poco menos que en cuartel general del cristianismo primitivo. San Lucas era natural de esta ciudad, según la tradición. San Pablo y san Bernabé utilizaron Antioquía como base para sus misiones, en el curso de las cuales el cristianismo empezó a liberarse del judaísmo y se lanzó a la conquista del mundo. En los siglos IV y V Antioquía era más que Constantinopla la capital de Oriente Próximo, la ciudad favorita de Constancio II, la sede del «conde de Oriente» y del comandante de las tropas de la prefectura oriental. Estaba sin embargo peligrosamente expuesta a los ataques persas. Había capitulado ante Shapur I en 260 y posteriormente habría de ser ocupada y saqueada por Cosroes II en 538-40. Las ruinas que quedaron de esta calamidad fueron de nuevo ocupadas en 611 y finalmente los árabes se apoderaron de la ciudad en 636.

No hay testimonios arqueológicos seguros de ninguna estructura eclesial en Siria antes de 344, y tampoco los de esta fecha se refieren a Antioquía. Se cree que la iglesia octogonal de Antioquía, iniciada por Constantino en 326 o 327 cerca del palacio imperial y terminada en 341 durante el mandato de Constancio II, fue una de las edificaciones más importantes de la época. Dedicada a la Armonía y dotada de un nártex, un deambulatorio y exedras en dos niveles, la iglesia parece haber servido de modelo para las de Santos Sergio y Baco de Constantinopla y San Vital de Rávena unos doscientos años después, pero aún hoy se desconoce la ubicación exacta de la iglesia antioquena. El primer traslado de reliquias mencionado por los historiadores fue al parecer el de las de san Babilas, que se hallaban en Antioquía. El césar Galo (351-4), en un intento de oponerse al culto de Apolo en Dafne, construyó una iglesia allí y trasladó el cuerpo del santo. Era preciso silenciar al oráculo con la presencia del mártir. En realidad, cuando el emperador Juliano consultó el oráculo tras su subida al trono en 361 se le dijo que Babilas estaba obstaculizando los poderes del dios, y el cuerpo fue enviado de regreso a Antioquía. Juliano consideraba especialmente repugnante el culto de los cristianos a las reliquias y muchas veces aludió con severidad a los «osarios» de aquéllos. Poco después, sin embargo, el templo de Apolo fue incendiado y la responsabilidad se atribuyó desde luego a los cristianos. Finalmente se construyó una iglesia dedicada a san Babilas en la otra orilla del Orontes, posiblemente hacia 379-81, pues se sabe que el obispo Milecio de Antioquía, que había muerto en Constantinopla, fue enterrado allí. Por otra parte, si hay que identificar esta construcción con la iglesia cruciforme de Kaoussié, una inscripción que hay en la nave norte declara que los cimientos fueron colocados en 387, en tiempos del obispo Flaviano, y otra inscripción alude a una estancia añadida por el obispo Teodoto (420-9). Hubo una ulterior reconstrucción tras el terremoto de 526. Los mosaicos del suelo son exclusivamente de estilo geométrico. Después de todo, no era muy adecuado que los fieles caminasen sobre las imágenes de Cristo y de los santos[6].

Un martyrium de Seleucia, suburbio de Antioquía, posiblemente santuario de santa Tecla y construido por el emperador Zenón (479-91), contiene en su deambulatorio norte un fragmento de suelo de mosaico que al parecer formaba parte del edificio original. La decoración se compone de un friso con animales: dos series de animales contrapuestos de espalda, una serie mirando a las paredes y la otra a las columnatas, avanzando en dirección este hacia el presbiterio. La pre-

47. Cáliz de Antioquía. Plateado. Fines del siglo VI o principios del VII. *Nueva York, Metropolitan Museum* (The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 1950).

sencia de árboles, arbustos y numerosas aves sugiere una intención de representar el Paraíso, si bien el efecto es el de un libro de zoología con su variedad de pájaros y animales en diversas posturas. El friso está enmarcado por ondulantes pámpanos poblados de pájaros que siguen sin interrumpirse los ángulos y curvas de la arquitectura. La iglesia fue evidentemente una de las más importantes de Seleucia, no sólo por sus dimensiones sino también por su eminente ubicación, cerca de la calle principal, ornada con columnatas. Se han conservado también algunos relieves marmóreos pero se hallan en estado fragmentario y son de escasa calidad. Se ha dicho que representan un ciclo del Antiguo Testamento correspondiente a tres tipos de manuscrito: un Octateuco, un Libro de los Reyes y un Libro de los Salmos, así como un ciclo del Nuevo Testamento —un grupo de piezas considerablemente deterioradas— cuya escala parece el doble de la del ciclo del Antiguo Testamento; contiene grupos de santos de diversos tamaños, la mayoría de ellos en pie y de frente, una serie de ángeles y un Cristo Pantocrátor probablemente de fecha muy posterior al resto, que bien pudiera ser del siglo VI[7].

Los hallazgos cristianos realizados en Antioquía por las autoridades responsables han sido hasta ahora decepcionantes y desde luego no bastan para establecer un estilo cristiano ni un sistema iconográfico propiamente antioquenos. Tampoco el tesoro de plata que según se dice encontraron unos trabajadores árabes en 1910 es mucho más útil como contribución al progreso de los conocimientos, aun aceptando su autenticidad. Al «Gran Cáliz de Antioquía» [47], decorado con doce figuras sentadas que incluyen dos representaciones de Cristo, los cuatro evangelistas y seis apóstoles colocados entre pámpanos, jarrones y pájaros, se le han asignado diferentes fechas entre los siglos IV y VI. Erosionado y dañado, provinciano en su ejecución, carente de una verdadera definición estilística, no es quizá sorprendente que haya tantas dudas sobre su fecha. Las cubiertas de plata para libros, decoradas con santos en una arquería solos o por parejas, sosteniendo una cruz [48, 49], son de ejecución igualmente tosca. Están realizados en un lenguaje clásico tardío que muestra todas las señales del agotamiento y se pueden fechar a finales del siglo VI o comienzos del VII. Una cruz lisa con inscripciones griegas y un cáliz también liso y con una inscripción griega completan el tesoro[8].

Es posible que los responsables del suelo de una iglesia de Mopsuestia, cerca de Adana, en la llanura de Cilicia, fueran mosaístas de Antioquía. Se ha dicho que la iglesia data de la época del obispo Teodoro (392-428), pero otros expertos consideran que esa fecha ha de ser retrasada al menos medio siglo. El suelo es importante porque, a pesar del apa-

48. Santo. Cubierta de libro en plata. Encontrada en la región de Antioquía. Fines del siglo VI o princios del VII. *Nueva York, Metropolitan Museum* (The Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1950).

49. Santo con una cruz. Cubierta de libro en plata. Encontrado en la región de Antioquía. Fines del siglo VI o principios del VII. *Nueva York, Metropolitan Museum* (The Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1950).

rente rechazo general que suscitaba la idea de poner temas sacros bajo los pies de los fieles, hay un ciclo completo de escenas de la vida de Sansón [50] y una representación del Arca de Noé con animales pero sin figuras humanas. Hay una inscripción relativa a la historia de Sansón. Otras dos zonas del suelo estaban decoradas con motivos ornamentales más corrientes tales como hojas, flores, frutas y pájaros. El estilo de estos mosaicos parece estar dentro del lenguaje artístico común en la época; según las pruebas de las que se dispone no hay nada específicamente antioqueno en su acento[9].

En las numerosas iglesias descubiertas en Siria, Palestina y Transjordania, la mayoría de los mosaicos poseen un tono secular. Las figuras aisladas de animales y pájaros en un marco geométrico son muy comunes en el siglo V; aparecen en diversas iglesias de Gerasa, por ejemplo en la iglesia de los Profetas, Apóstoles y Mártires (464-5), la de Procopio (526) y la de San Jorge (529-30). Pero en la iglesia de la Multiplicación de los Panes y los Peces de Tabgha, junto al mar de Galilea, hay un suelo de mosaico con un paisaje nilótico en los transeptos derecho e izquierdo, mosaico fechable en la segunda mitad del siglo V y que parece más adecuado para una casa que para una iglesia, a menos que su idea inspiradora sea semejante a la del martyrium de Seleucia, cuya decoración alude tal vez al Paraíso. Por otra parte, el suelo mosaístico de San Juan Bautista (531) de Gerasa presenta un paisaje nilótico, con la adición de una ciudad rotulada como Alejandría, que va asociado a una serie de representaciones de los meses y las estaciones. En San Pedro y San Pablo, quizá más o menos de las mismas fechas, hay una versión

50. Escena de la vida de Sansón. Mosaico de suelo. Segunda mitad del siglo V (?). *Misis-Mopsuestia, iglesia.*

abreviada del mismo programa pero con dos vistas de ciudades rotuladas Alejandría y Menfis. La geografía hace su aparición también hacia esa época en la basílica de Dumecio en Nicópolis (Grecia). Un panel del ala norte de la iglesia muestra la Tierra, representada por árboles y pájaros y rodeada por el mar, un ancho marco de agua habitado por abundantes peces y dos pescadores. La inscripción reza:

Aquí veis el famoso e ilimitado océano
Que contiene en su centro a la Tierra
Con todo cuanto respira y repta
Representado en las hábiles imágenes del [arte,
La fundación de Dumecio, el arcipreste de [gran corazón.

El mosaico es en realidad un diagrama del mundo en el cual el paisaje y las escenas de pesca desempeñan el papel de símbolos. Estos mapas fueron al parecer extremadamente populares en Palestina. En Haditha hay un pavimento de mosaico con un paisaje nilótico y en él una ciudad con el rótulo «Egipto», mientras que otra inscripción en el campo central prueba que su contexto es cristiano. Escenas semejantes aparecen en pavimentos de Ma'in, el-Muyahet y sobre todo Madaba, que presenta un detallado mapa de Palestina, partes de Egipto y originariamente quizá otros puntos del mundo habitado[10].

Además de estos mapas y escenas nilóticas aparecen otros elementos de cosmografía: el sol y la luna, los meses, las estaciones y a veces escenas de caza y vendimia. Éstas no son sino escenas de la vida al aire libre —*scènes de latifundia*— que evocan las ocupaciones agrícolas y pastoriles de la época comunes también en el norte de África, pero los estudiosos han tratado de explicar la elección de tema por una razón religiosa específica aun cuando el diseño sea secular. Se ha relacionado el mapa de Madaba, con sus numerosas referencias bíblicas, con el culto a Moisés en el cercano monte Nebo. Se ha sugerido, de manera poco plausible, que la presencia de Egipto pueda tener algo que ver con la política eclesiástica de la época. Parece más probable que tales programas se deban a la presencia de artesanos formados para realizar ciertas modalidades decorativas de pavimentos sin duda originarias de Egipto. La tradición de la casa-iglesia tardó en desaparecer de la ornamentación eclesiástica de Oriente Próximo. No obstante, se ha argumentado que los programas parecen demostrar un interés por los fenómenos del universo físico de una manera que la cristiandad nunca había manifestado en una etapa anterior. Se ha señalado que un himno siríaco del siglo VII que describe la iglesia de Santa Sofía de Edesa, del VI, en términos que son en parte símbolos del cosmos, refleja las enseñanzas del místico que conocemos como Pseudo-Dionisio, quien identificaba la construcción de iglesias con el cosmos. Además, esta tendencia de la decoración mosaística coincide con la vida de Cosmas Indicopleustes, que fue el primero que intentó crear una cosmografía completa y sistemática sobre una base puramente cristiana. Parece ser, según se ha deducido, que en el siglo VI había un profundo deseo de incluir el mundo físico en los confines de la Iglesia. En algunos ejemplos es posible que así sea. Pero el suelo de mosaico que se conserva en el monasterio de Nuestra Señora de Beth-Shean, de hacia 567, presenta una parra que enmarca diversas ocupaciones pastoriles e incluye un negro que conduce un camello; esta figura parece continuar simplemente la tradición de representar aspectos de la vida rural, tradición tan popular en el norte de África y sin duda en toda el área mediterránea, y desprovista de toda connotación mística o cosmográfica de mayor alcance[11].

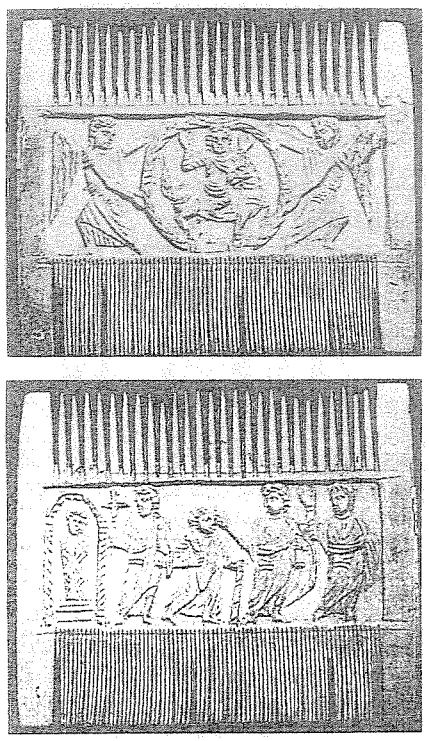
Los mosaicos de Antioquía, aunque decepcionantes desde el punto de vista del arte paleocristiano, dan al menos una idea del

51. San Menas. Mármol. Del monasterio de Santa Tecla de Enatón, cerca de Alejandría. Principios del siglo V. *Alejandría, Museo Grecorromano* (W. H. Müller).

arte secular de la ciudad al abarcar desde el siglo I a. C. hasta el saqueo persa de 540. No sucede lo mismo en Alejandría. La mayor ciudad del mundo helenístico sigue constituyendo un enigma. Una gran parte de la ciudad tolemaica, incluyendo el palacio, se halla sumergida en el mar Mediterráneo y lo que queda está enterrado a gran profundidad bajo la ciudad moderna. Algunos de los testimonios conservados hacen pensar que el estilo helenístico degeneró con mayor celeridad que en Antioquía, pero no hay testimonio alguno de arte paleocristiano en la metrópoli egipcia. Y no obstante sabemos que en el siglo III el patriarcado de Alejandría era uno de los mejor organizados de la Iglesia y que la ciudad era quizá el centro rector del pensamiento cristiano. Dado que se suponía que san Marcos había sido enterrado allí, habría seguramente un importante martyrium erigido en su honor. En 391 el patriarca Teófilo destruyó el Serapeum, que albergaba la famosa Biblioteca «Hija», y en el solar levantó una iglesia octogonal dedicada a san Juan Bautista y un convento. Nada de ello se ha conservado. Aunque el emperador Arcadio (395-408) amplió la gran iglesia de San Menas en el Mariut, iniciada durante el mandato de Joviano (363-4) y concluida en lo esencial antes de la muerte de Valentiniano en 375, el período de crecimiento y desarrollo de esta zona llegó a su fin al terminar el siglo V. El material conservado presenta un estilo decididamente clásico aunque decadente. El relieve de san Menas [51] del monasterio asociado de Santa Tecla de Enatón, cerca de Alejandría, es posiblemente copia del que hay en el santuario actual. El estilo parece contemporáneo al de la iglesia de Teófilo, construida bajo el patrocinio del emperador Arcadio y consagrada hacia la primera década del siglo V. Por su tratamiento de la forma y de los drapeados la escultura es reflejo de obras realizadas en Constantinopla más o menos en la misma época. Un dintel de madera tallada procedente de la iglesia de al-Mo'allaqa de El Cairo y fechada probablemente a fines del siglo IV o comienzos del V (algunos investigadores prefieren asignarle una fecha en el VI), refleja también quizá el estilo paleocristiano de Alejandría. El dintel está decorado con representaciones de la Entrada en Jerusalén y de la Ascensión [52, 53] y va acompañado de una inscripción griega que cita un himno alusivo a Cristo como plena Divinidad y a la Virgen como «Θεομήτωρ» en vez de como «Θεοτόκος». Había también una fecha, ya antes difícil de leer y ahora reemplazada por una inscripción moderna. Dado que no hay referencia alguna a las dos naturalezas de Cristo y la inscripción está en griego y no en copto, es justo deducir que el dintel date de antes del concilio de Calcedonia (451), momento en que la Iglesia alejandrina se tornó monofisita, si bien el uso de la palabra «Θεομήτωρ» [Madre de Dios] bien pudiera implicar una fecha anterior al concilio de Éfeso (431), en

52. La Entrada en Jerusalén. Detalle de un dintel de madera de la iglesia de al-Mo'allaqa, Viejo Cairo. Fines del siglo IV o principios del V (?). *El Cairo, Museo Copto.*

53. La Ascensión. Detalle de un dintel de madera de la iglesia de al-Mo'allaqa. Viejo Cairo. *El Cairo, Museo Copto* (Ausstellung Koptische Kunst).



54. (A) Cristo o un santo montado en un asno; (B) La Resurrección de Lázaro o la Curación del Ciego. Peine de marfil. Encontrado en Antinoe. Siglo V. *El Cairo, Museo Copto.*

el cual la Virgen fue formalmente declarada «Θεοτόκος» [ídem, en sentido más propiamente biológico; de «τίκτω», parir]. El himno inscrito en el dintel refleja al parecer las enseñanzas de Atanasio, bien después del concilio de Nicea en 325, bien antes de los tres primeros discursos promulgados por Atanasio en 335 o 336. La iconografía de las escenas es desde luego singular. La Entrada en Jerusalén no se corresponde con el texto de los Evangelios canónicos y tiene lugar dentro de las murallas de la ciudad en lugar de fuera de ellas. La mujer que baila es la «hija de Sión» que saluda exultante a su rey (Juan 12, 15). Cristo no lleva barba ni halo. En la Ascensión, Cristo, también aquí lampiño, entronizado dentro de una mandorla sostenida por ángeles y acompañado de dos de los símbolos de los evangelistas, está separado de la Virgen por unas cortinas, lo cual hace pensar en una influencia de la iconografía imperial. A la izquierda se halla la Virgen; a cada lado hay doce espectadores, entre ellos dos hombres barbados con una cruz, absortos en la escena, y dos imberbes con un libro, los cuales vuelven el rostro hacia los restantes y parecen comentarles la escena. El estilo es semejante al de un peine de marfil encontrado en Antinoe (Alto Egipto) y tallado con representaciones de la Curación del Ciego y la Resurrección de Lázaro y en el otro lado ángeles sosteniendo una guirnalda que enmarca a un santo montado en un asno [54]. Ambos son eco de los decadentes modelos de una remota tradición clásica de impulso metropolitano. Si Alejandría contribuyó en algo a la herencia artística cuyo principal guardián habría de llegar a ser Constantinopla, tras la caída de Roma en el siglo V, es discutible que su papel como metrópoli de un arte cristiano creativo se remonte a mucho antes del siglo V[12].

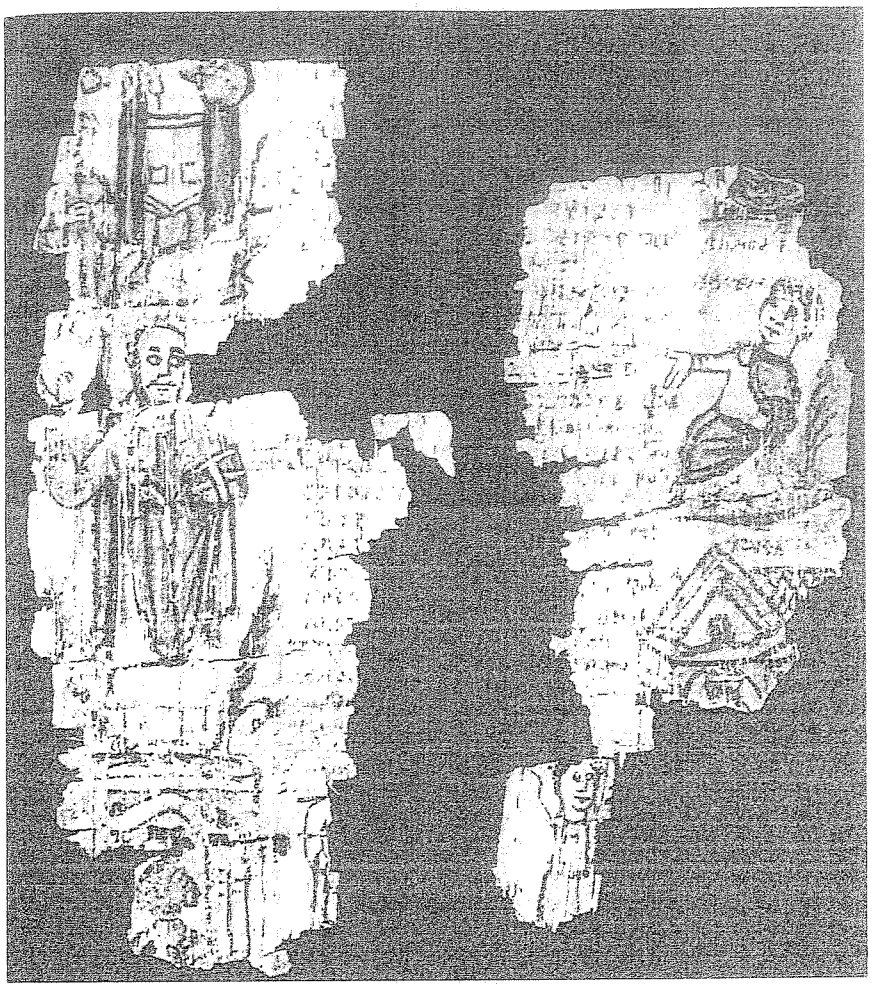
Cierto es que los vestigios de pintura mural que se han conservado no contribuyen a la apreciación de dicho papel. Los frescos de las catacumbas de Karmuz, en Alejandría, descubiertas a mediados del siglo pasado y actualmente en ruinas, se reflejan vagamente en unas copias en acuarela que dan la impresión de que en el original se hubiese empleado una técnica extremadamente abocetada; son realmente difíciles de fechar. Los de la iglesia subterránea de Deir Abu Hennis en Antinoe se han conservado también de forma fragmentaria en unas copias y, si bien es posible identificar algunas de las escenas de la infancia de Cristo y Juan el Bautista y algunos de los milagros de Cristo, es igualmente

difícil asignarles una fecha; probablemente no son anteriores al siglo VI. Tampoco son necesariamente indicadores de un estilo alejandrino. La necrópolis de al-Baqawat, en el oasis de Jarga (Alto Egipto), es un cementerio tardorromano y bizantino de un tipo ya bien conocido en Italia, en especial Isola Sacra, cerca de Ostia. Las pinturas murales son de bien entrado el siglo V. Las escenas tienen que ver en líneas generales con la *commendatio animae*, como en los cementerios de Occidente, pero también han sido relacionadas con el elemento judío de la conversión al cristianismo y con el culto de los Santos Lugares. Las pinturas de una capilla ofrecen un extenso ciclo de escenas del Antiguo Testamento que aporta su grano de arena a la especulación iconográfica, elegidas de una manera más bien casual y dispuestas al azar en un laberinto de pámpanos; con el martirio de santa Tecla, discípula de san Pablo, y el de Isaías se intercalan temas apócrifos. El estilo de estas pinturas es extremadamente tosco y provinciano. A veces la iconografía paleocristiana se superpone simplemente sobre los restos de la imaginería antigua tardía; hasta las personificaciones helenísticas de la Paz, la Justicia y la Oración han sido transcritas al lenguaje de un campesino escasamente educado. Es preciso recordar que, en los siglos IV y V, incluso Alejandría se hallaba a la merced de las poderosas comunidades de

55. La Ascensión. Pintura mural del monasterio de Apolo en Bawit. Probablemente segunda mitad del siglo VI. *El Cairo, Museo Copto.*

monjes coptos, que hacían ocasionales incursiones a la civilización al igual que los beduinos harían con posterioridad. Los monjes poseían ciertos conocimientos teológicos y estaban preparados para decorar sus monasterios en un estilo considerablemente informal, pero se oponían a la cultura helenística en su sentido más elevado. Al propio tiempo, los cultos paganos, por muy decadentes que fueran y muy degradados que estuviesen, se mantenían vivos en Egipto; sobrevivieron bolsas de paganismo hasta mucho después de la conquista árabe. Los frescos de las capillas del monasterio de Apolo en Bawit (Alto Egipto) [55] no pueden fecharse antes de mediados del siglo VI por el capitel de cesta utilizado en los edificios, y pueden ser posteriores hasta en cien años. Su estilo refleja las tradiciones metropolitanas de Constantinopla: armonizan con lo que nos ofrecen los mosaicos e iconos del monasterio de Santa Catalina en el monte Sinaí [75, 76, 85], que datan de mediados o de la segunda mitad del siglo VI, algunos mosaicos de Roma y de Salónica [125, 141], de los siglos VI y VII, y el mosaico de la Virgen y el Niño entre ángeles de la pequeña iglesia de Kiti en Chipre, probablemente del siglo VII. Los frescos del monasterio de Jeremías en Saqqara [56] son un reflejo aún más pálido de estas influencias metropolitanas. Es cierto que hacia fines del siglo VI y el VII las inscripciones que existen en estos monasterios egipcios están en copto y se percibe un interés local por santos con-

56. Santos. Pintura mural del monasterio de San Jeremías en Saqqara. Fines del siglo VI o siglo VII. *El Cairo, Museo Copto.*



57. Fragmentos de la Crónica Alejandrina del Mundo. Se le atribuyen diversas fechas entre el siglo V y el VII. *Moscú, Museo Municipal de Bellas Artes* (Ausstellung Koptische Kunst).

cretos, pero no puede haber duda de que detrás de la idiosincrasia de la piedad provinciana el centro germinal era Constantinopla[13].

Teniendo presente este trasfondo histórico y disponiendo de testimonios como los que existen, es posible quizá preguntarse si el famoso Génesis Cotton [26] es realmente de origen alejandrino. Los especialistas han aceptado en su mayoría que así es y han fechado el manuscrito a comienzos del siglo V,

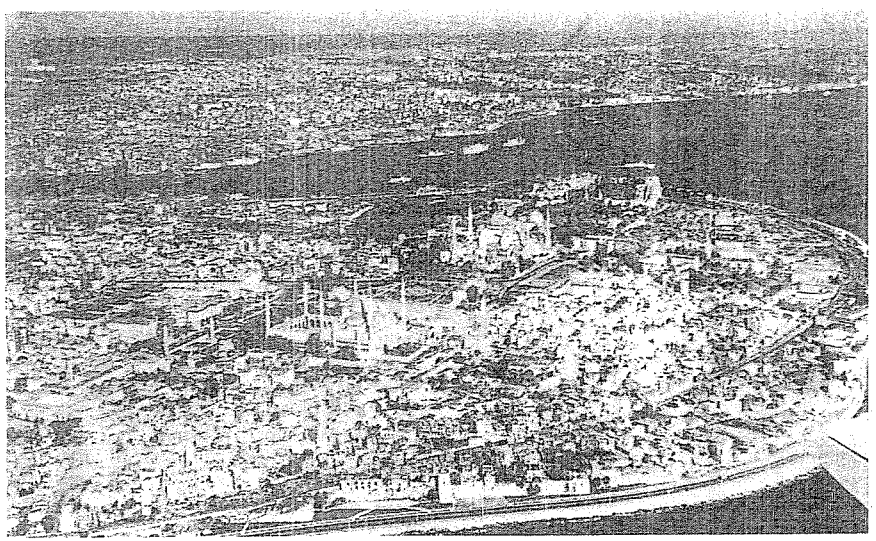
pero desde el incendio de 1731 ha sufrido daños hasta quedar casi totalmente destruido; la mayor parte de las miniaturas están tan deterioradas que carecen de valor desde un punto de vista estilístico. Originariamente el códice debió de ser un producto de lujo, decorado con doscientas cincuenta —hay quien dice que más de trescientas— miniaturas de colores delicados, resaltadas en oro y pintadas con arreglo a una tradición de gran calidad dentro de la Antigüedad tardía. Este códice u otro semejante debió de ser objeto de alta estima en la Edad Media, pues se ha comprobado que los mosaístas de San Marcos de Venecia lo utilizaron como modelo para su ciclo del Génesis del vestíbulo. En tiempos de Cotton circulaba una tradición según la cual el códice había sido llevado a Inglaterra desde Filipos por unos obispos griegos y regalado a Enrique VIII. La reina Isabel dio el manuscrito a su tutor de griego, sir John Fortescue, quien a su vez lo regaló a sir Robert Cotton. Se han hecho diversas tentativas de comparar los fragmentos conservados con unos papiros encontrados en Egipto que contienen la Crónica Alejandrina del Mundo, fechados entre los siglos V y VII [57] y de estilo enteramente provinciano, así como con tallas de marfil no necesariamente ejecutadas en Egipto, pero ninguno de los argumentos esgrimidos es del todo convincente. El origen del Génesis Cotton continúa siendo dudoso y el manuscrito no sirve desde luego de guía para configurar un hipotético estilo bizantino. La estrecha afinidad con los mosaicos de Santa Pudenciana y Santa María la Mayor de Roma, señalada por algunos en un intento por acercar la fecha, no carece de ironía[14].

El norte de África nos proporciona otra serie de espléndidos mosaicos seculares que abarcan desde el siglo II a. C. hasta la conquista árabe, pero los temas puramente cristianos son escasos y en la época en la que surgen el nivel parece haber decaído notablemente. Así, el mosaico que muestra a Daniel entre los leones (Museo de Sfax), probablemente del siglo VI o del VII, es poco más que arte popular dotado de un ingenuo encanto, pero se afirma que fue ejecutado de una forma más cuidadosa que la mayoría de los mosaicos paleocristianos de África. En Tabarca se han encontrado numerosos mosaicos funerarios; su fecha es controvertida pero ninguno parece anterior al siglo V. El difunto es representado en un estilo abreviado a base de toscos pictogramas alusivos a la fe, con formas planas y anónimas de inseguros perfiles. El mosaico funerario del diácono Crescentino incluye jinetes, pájaros variados, un árbol y ramas sueltas con hojas cuyo significado cristiano es difícil de interpretar; tampoco contribuye a su elucidación la inscripción con sus referencias a ángeles y mártires. Las escenas de caza, aun siendo bastante toscas, aparecen en gran número de edificios cristianos de Cartago en el siglo VI, tras la reconquista bizantina. Un pavimento de una estructura cristiana de Oued Ramel evoca varias fases de la construcción y guarda relación con las escenas de género tan familiares en los mosaicos seculares. Aunque hay testimonios de una revitalización después de la reconquista bizantina —algunas piezas de platería pagana son hermosas a su manera pesada y burda—, Cartago estaba demasiado lejos para disfrutar de todas las ventajas de cualquier renacimiento durante el mandato de Justiniano y, en realidad, dedicó poco tiempo a aprovecharse de ellas. Los mosaicos justinianeos de Cirenaica varían considerablemente en cuanto a calidad pero parecen ser obra de maestros artesanos, traídos quizá de Siria, y de ayudantes locales. El repertorio es una colección de motivos de aire curiosamente informal; es sorprendente que pocos de ellos sean de contenido cristiano. Los mosaicos de la iglesia de Qasr el Lebia (hacia 539), por ejemplo, contienen escenas nilóticas, figuras de pájaros, animales y peces, un sátiro desnudo, una vista de una ciudad con el rótulo *Polis Nea Theodorias* y

personificaciones de la Fundación, la Renovación y el Ornamento. Las tres podrían haber sido representadas en una iglesia, en un tribunal o en unos baños públicos. No pasaría mucho tiempo antes de que el desierto, en la forma ya de los árabes ya de las arenas del Sáhara, se tragara las ciudades del norte de África, antaño prósperas[15].

Hubo, pues, una decadencia en casi toda la extensión del Imperio Romano: decadencia de las ciudades, de la población, de la moral, del arte. Occidente se vio sometido a incesantes oleadas de bárbaros durante unos quinientos años y fue hostigado por el Islam desde el siglo VII hasta el XI. La mitad oriental del imperio logró sobrevivir gracias a que poseía mayores recursos económicos; podía reclutar grandes ejércitos con sus propios súbditos y, si era necesario, pagar fuertes sumas en sobornos para librarse de las matanzas bárbaras. Pero una de las principales causas de la estabilidad del Imperio de Oriente fue la ubicación y la impugnabilidad de su capital[16].

Después de establecer la Paz de la Iglesia en 312-3, Constantino estaba lejos aún de dominar el imperio. Esta insegura situación continuó hasta 324, año en que decidió atacar a su coemperador Licinio. Sus tropas entraron en batalla precedidas del lábaro con el crismón, mientras que las de Licinio llevaban aún los emblemas de los antiguos dioses. Licinio fue derrotado en Crisópolis, en la costa asiática, y la pequeña ciudad de Bizancio fue ganada tras una batalla naval en los estrechos. Después de algunas deliberaciones, durante las cuales se sopesaron las ventajas de Nicomedia, Constantino decidió fundar una nueva ciudad sobre Bizancio a modo de memorial de su definitiva victoria, que le había conferido a él, el amigo de Dios, el dominio del mundo. Como era de esperar, la nueva ciudad fue dedicada a la nueva fe, y no hay razón para dudar de la afirmación de Eusebio según la cual nunca fue mancillada por el culto pagano. Aunque se otorgó a Constantinopla el título oficial de



58. Constantinopla, vista general.

59. Constantinopla, las murallas de Teodosio II (408-50) (Hirmer Fotoarchiv).

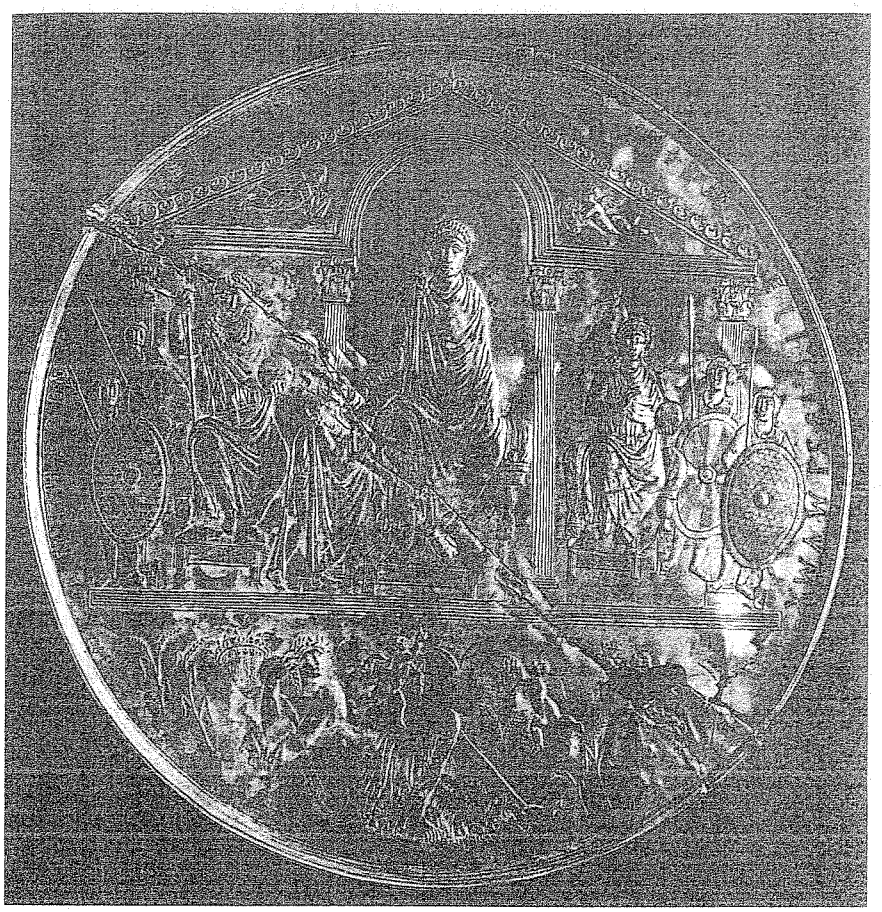
«Roma Secunda», no compartía la posición constitucional de Roma y durante algún tiempo la ciudad no fue más que una residencia imperial como Tréveris, Sárdica o Nicomedia. No obstante, la intención de Constantino era al parecer que la ciudad se convirtiera en residencia habitual del emperador en las regiones orientales de sus dominios, y no se escatimó tiempo ni dinero para hacer de ella la sede permanente del gobierno[17].

Su ubicación era soberbia [58]. Situada en una península triangular en la confluencia de numerosas corrientes de agua, tanto dulce como salada, Constantinopla había de convertirse en la más bella, segura y próspera de las ciudades. La consagración tuvo lugar en 325; la disposición de las murallas fue trazada personalmente por el emperador y se buscaron por todo el imperio columnas, mármoles, esculturas y tesoros de todo género para adornar la ciudad. Con liberalidad se regalaron tierras y se realizaron concesiones de alojamiento para atraer ciudadanos. Se reservaron a los emblemas cristianos algunas de las posiciones más elevadas; entre las iglesias había dos dedicadas a la Santa Sabiduría y a la Santa Paz. Cuando la ciudad fue dedicada, el 11 de mayo de 330, se situó en el Foro de Constantino, sobre una enorme columna de pórfido, una estatua de bronce de Apolo cuya cabeza había sido sustituida por la de Constantino circundada por los rayos del sol —los rayos eran los clavos que habían atravesado a Cristo—. Bajo la basa de la columna se enterraron reliquias de santos, migas del pan con que Cristo había alimentado a los cinco mil, las cruces de los ladrones, la caja alabastrina para la unción, la azuela con que Noé había construido el arca, la roca de la que brotó agua al tocarla la vara de Moisés y el paladión que Eneas había llevado de Troya a Italia. En la basa había una inscripción con el siguiente texto: «Oh, Cristo, soberano y señor del mundo, a Ti dedico ahora esta ciudad sometida, y que estos cetros y el poder protector de Roma la protejan de todo daño»[18].

El trazado principal de la ciudad tal como fue construida había de permanecer igual en el curso de la historia bizantina. Las murallas se prolongaron en una extensa línea triple [59] durante el reinado de Teodosio II, y aún hoy se mantienen en pie, extendiéndose de costa a costa en su espléndida ruina. Por lo demás, los pormenores de la ciudad han cambiado considerablemente. Tan decidido estaba Constantino a concluir su labor que muchos de los edificios fueron construidos deficientemente y pronto necesitaron de reparación. Los frecuentes terremotos e incendios causaron daños enormes; el incendio de mayor gravedad tuvo lugar en tiempos de los disturbios de los nikas, en 532, cuando más de la mitad de la ciudad quedó totalmente quemada. Hoy en día, de la ciudad de Constantino no quedan sino cimientos. Un

fragmento de un sarcófago de pórfido, decorado con amorcillos y guirnaldas, es cuanto se ha conservado de lo que se cree era la tumba del fundador[19].

Muy poco queda también de la Constantinopla teodosiana: la gran losa de mármol de un obelisco del Hipódromo con las representaciones de los Augustos sentados en el palco imperial, serios y rígidos, rodeados de patricios barbados y guerreros de largos cabellos y recibiendo el tributo de las provincias; la cabeza del emperador Arcadio, procedente del Foro Tauri, de expresión pensativa pero con los ojos desorbitados bajo la diadema imperial. Era el hijo del emperador Teodosio que había decretado en 385 que



60. Teodosio I, Valentiniano II y Arcadio. Bandeja de plata conmemorativa de los Decennalia en 388. *Madrid, Academia de la Historia* (Instituto Arqueológico Alemán, Madrid).

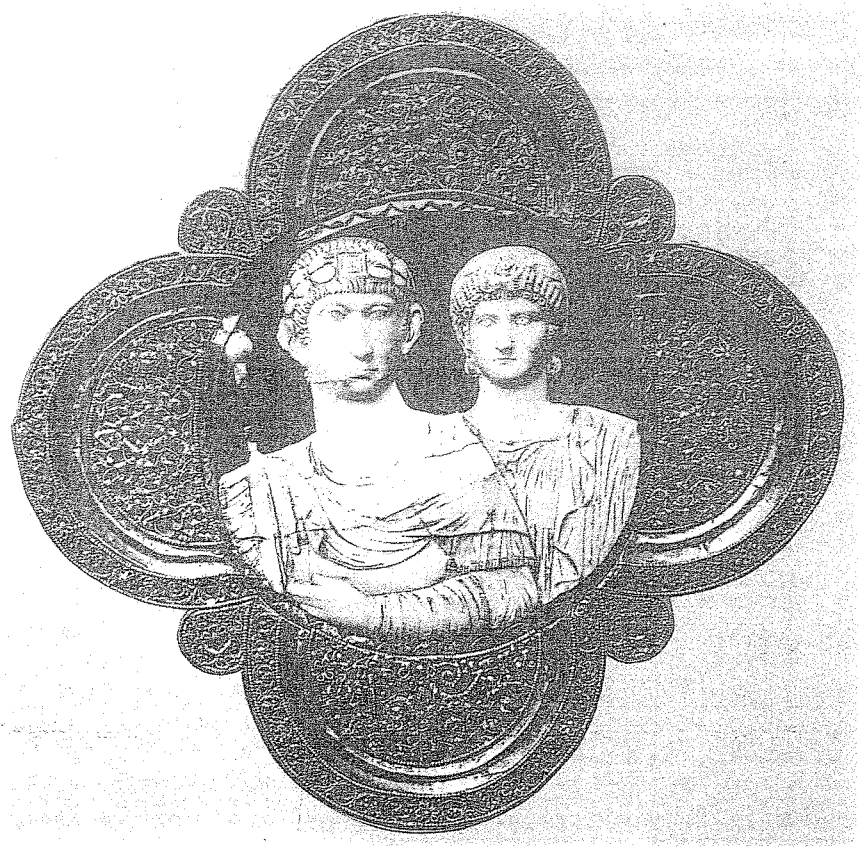
«no es adecuado discutir el juicio del príncipe, pues equivale a sacrilegio dudar de la dignidad del hombre que el Príncipe ha elegido». Se conserva también el sarcófago Sarigüzel [33], encontrado cerca de Fenari Isa Djami, con unos magníficos ángeles sosteniendo el crismón, esculpido conforme a una tradición helenística plena totalmente diferente del conceptualismo de moda en las representaciones de la imagen imperial, y algunos restos de mármol actualmente en el Museo Arqueológico de Estambul. Los restos abarcan desde columnas y capiteles hasta fragmentos de relieves con representaciones de Cristo entre dos apóstoles o la Entrega de la Ley. En los mejores de estos relieves (en los que se observa una considerable variedad de estilos) pueden verse ciertas mutaciones a través del tamiz de un consciente clasicismo. El deliberado mantenimiento de las tradiciones clásicas se manifiesta con claridad en el sarcófago Sarigüzel, pero la lenta transformación de esta tradición puede observarse en los relieves tanto oficiales como religiosos. Los ropajes se deslizan formando ceñidos pliegues sobre las formas blandas y redondeadas, las actitudes obedecen a ritmos mesurados y se evidencia siempre un sentido del espacio y de la textura. Incluso en un friso de corderos, antiguamente en el arquitrabe sobre la entrada al vestíbulo exterior de Santa Sofía, reconstruida después del incendio de 404, está presente este sentido del espacio, de los ritmos mesurados y de los valores táctiles. Por lo que podemos juzgar valiéndonos de los fragmentos conservados, existía en la época teodosiana un culto por la elegancia refinada tipificado en la juventud de los Augustos bien destacada, en sus ademanes imperiales, apresados, podríamos decir, en una red de oro, en la prosperidad del imperio, en la mística indefinible de la Presencia Sagrada, firme en la sabiduría de los consejeros y en el poder del ejército. El culto halla verdaderamente su epítome en la gran bandeja de plata cincelada con las representaciones de Teodosio I, Valentiniano II y Arcadio [60], realizada para celebrar los Decennalia de 388. Ante un elegante fondo que es como una escenografía teatral, las figuras de la Familia Santa, portando las diademas y fíbulas de la majestad imperial —el propio Teodosio con un halo como si fuese un dios—, se inclinan hacia delante en sus tronos, casi suspendidos en el espacio, para sobrecoger de temor el espíritu del espectador, ordenan la paz con la fuerza de su ejército, algunos representantes del cual se encuentran allí en pie, atrapados igualmente en la red de la eterna juventud, y fomentan la Abundancia, que se reclina con indolencia a los pies de la Sagrada Presencia. Aunque la Casa de Teodosio era devotamente cristiana y ortodoxa, no hay rastro de simbolismo cristiano. El emperador Teodosio hace ademán de alargar un diploma a un funcionario y, aun estando sentado, supera en estatura al súbdito, al cocésar y a los guardias. La escena es, pues, una epifanía, la Sagrada Presencia manifiesta, y un icono, una imagen para ser adorada *in loco maiestatis*. Aquí comienza el arte bizantino[20].

CAPÍTULO 4

ARTE PALEOCRISTIANO: LA SÍNTESIS DE LA IMAGEN SECULAR Y LA IMAGEN RELIGIOSA

La integración de la imaginería cristiana y la iconografía oficial constituyó un proceso lento e intermitente. El emperador y el gobierno imperial sólo tenían que afirmar que aquél era el vicario de Dios para que el elaborado ritual llevado a cabo ante la imagen imperial fuera, por así decirlo, bautizado. El retrato imperial, el *lauraton*, representaba al emperador por procuración y recibía los mismos honores, iluminaciones, incienso y

61. Constantino II. Fuente de plata. Encontrada en Kertch. Mediados del siglo IV. *San Petersburgo, Ermitage.*



62. Constancio II y su emperatriz. Calcedonia. Constantinopla, c. 335. *París, Museo del Louvre* (Giraudon).

proskinesis que si fuese el emperador en persona. Un insulto al *lauraton* era un insulto al emperador. El *lauraton* no era considerado como un ídolo y la Iglesia toleraba su veneración aun cuando la adoración de imágenes religiosas estaba creando confusión en la conciencia de los fieles. Durante largo tiempo, la producción oficial de dípticos de marfil, platos de plata y medallones consulares tuvo un tono completamente secular. Hubo excepciones, no obstante. Desde los tiempos de Constantino el Grande, las monedas podían llevar el lábaro cristiano o el crismón. La gran bandeja de plata encontrada en Kertch y decorada con una imagen de Constancio II (337-61) aclamado por una victoria [61] contiene también un soldado que lleva un escudo con un crismón. Si la atribución es correcta, el mismo emperador es representado en el camafeo Rothschild, tocado de

una diadema en la cual está grabado el monograma cristiano [62]. Ambos objetos datan con toda probabilidad del siglo IV. En el díptico de Probo, realizado posiblemente en Roma en 406, el emperador Honorio es representado como un general con el lábaro, un pendón rectangular en el que se leen las palabras «In nomine Christi vincas semper [En el nombre de Cristo vencerás siempre]» y encima de ellas el crismón. El orbe que el emperador tiene en la mano no lleva todavía una cruz pero sí una victoria que porta una palma y una corona. Hacia 420 se acuñó en Constantinopla un sólido consular de oro con un insignificante retrato de Teodosio II, pero en el reverso se troqueló por primera vez una victoria con una gran cruz. Esta fórmula fue muy bien acogida. De hecho, cuando Justino II (565-78) sustituyó la cruz y la victoria por la personificación de Constantinopla, la gente se quejó y Tiberio II (578-82) tuvo una oportuna visión según la cual la cruz había de ser repuesta. La nueva fórmula resultó ser una cruz levantada sobre unos escalones y con la leyenda «Victoria Augustorum»; el modelo de la cruz se inspiraba probablemente en la cruz monumental erigida por Constantino I en el Foro de Constantino y fue muy venerada durante largo tiempo. Habría de ser la única imagen que no suscitara la furia de los iconoclastas[1].

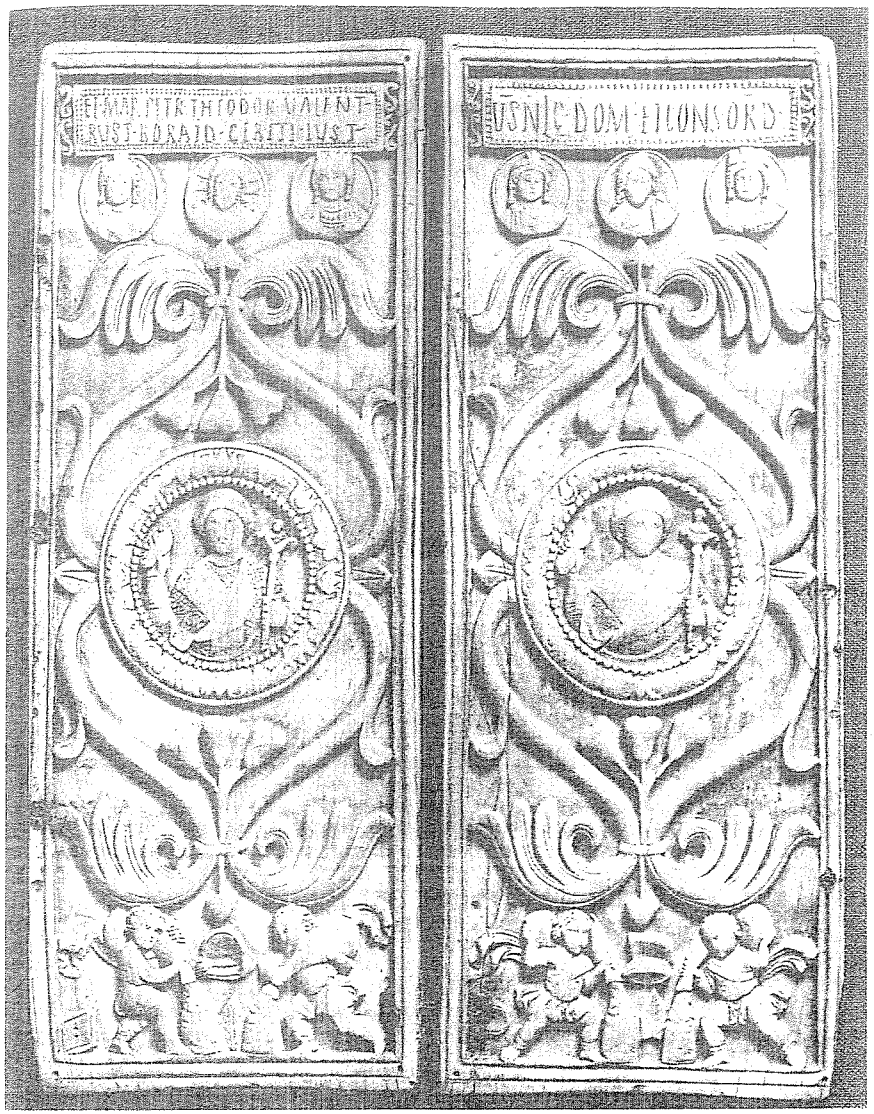
En el díptico de Basilio, realizado en Roma en 480 y de estilo decadente, el cónsul aparece portando en la mano un cetro coronado por una cruz. De los seis dípticos ejecutados por Areobindo en Constantinopla en el año 506 solamente uno contiene el emblema cristiano —una pequeña cruz— entre dos cuernos de la abundancia y debajo una gran cesta de fruta. La abundancia empequeñece el símbolo de la salvación. En el díptico de Clementino —procedente también de Constantinopla pero de fecha posterior en algunos años, 513— la cruz aparece por primera vez en estas producciones oficiales en una posición elevada entre los bustos del emperador Anastasio y la emperatriz Ariadna, pero al mismo nivel que ellos, y sobre la *tabula ansata*, en la cual se lee el nombre del cónsul. Después de la aparición de esta fórmula, su uso no fue en modo alguno constante. Cuando Flavio Anastasio ascendió al

63. La emperatriz Ariadna. Panel de marfil de un díptico imperial. Constantinopla, principios del siglo VI. *Florencia, Museo Nazionale.*

45/208

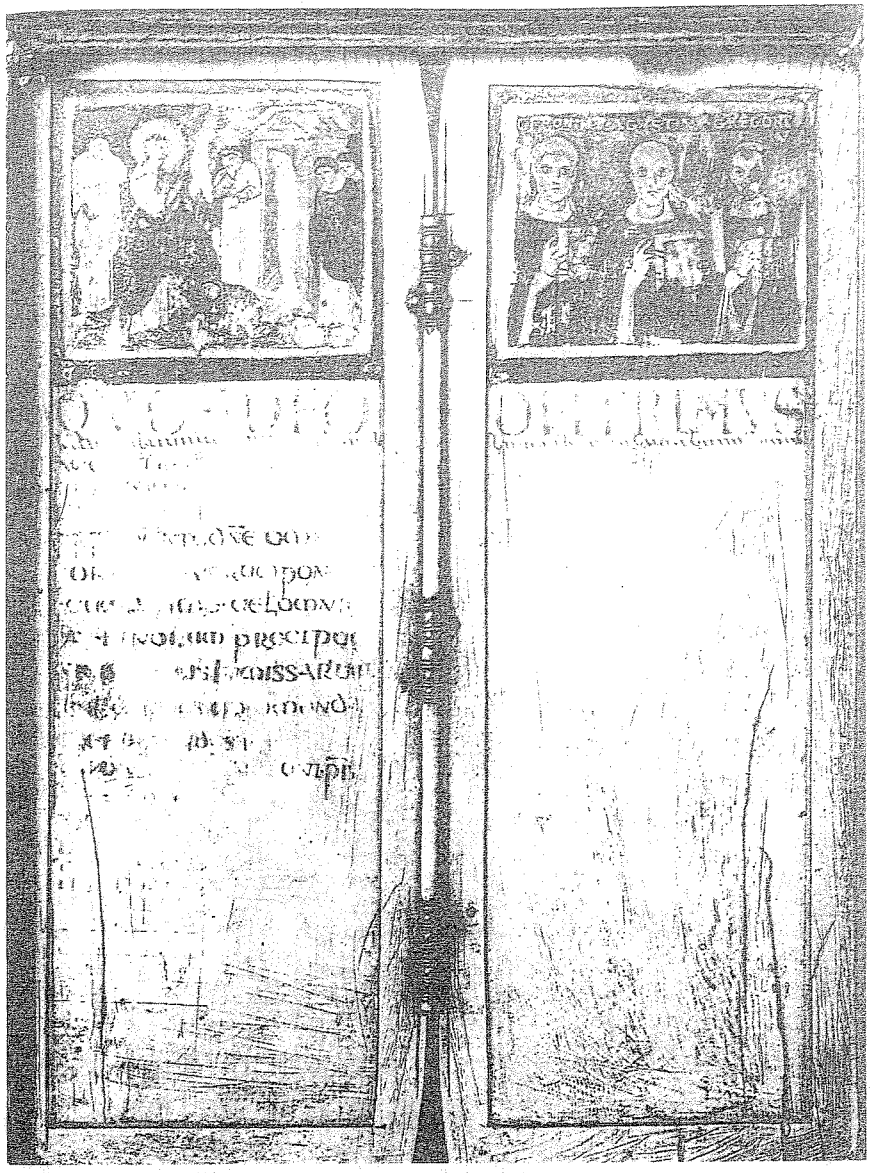
consulado en 517 su díptico volvió al tipo habitual, pero con una pequeña variación en una de la hojas de la cual se deduce que en las procesiones al Hipódromo se llevaban banderas con cruces. En los dos soberbios relieves de marfil, que datan probablemente de comienzos del siglo IV —lo cual revela con gran claridad la actitud de la época hacia la imagen imperial—, la emperatriz Ariadna [63] es exhibida como una imagen de culto, engalanada con joyas y atributos y enmarcada por un baldaquino ornamentado, pero esta vez el orbe imperial está coronado por una gran cruz. El díptico de Justiniano de 521 —una de las tallas consulares de marfil más bellas, de diseño original y refinado con sus cuatro máscaras de leones dispuestas ante un fondo de hojas— contiene dos pequeñas cruces en el medallón central y otra que precede a la inscripción en la tabula ansata; las cruces forman parte en realidad de la inscripción más que del diseño. No fue hasta 540, ya en el díptico producido por Justino en Constantinopla, cuando el busto de Cristo, con barba y cabellos largos y con la cabeza y los hombros circundados por un nimbo en forma de cruz [64], aparece entre los retratos de Justiniano y Teodora. Como la cruz en el díptico de Clementino, la cabeza de Cristo está situada al mismo nivel que las de los Augustos pero, curiosamente, las tres están situadas por debajo de la *tabula ansata*. En el siglo VI la jerarquía de los seres que en épocas posteriores llegaría a ser sacrosanta no estaba aún adecuadamente elaborada; es sobre todo sorprendente que Justiniano y Teodora, tan meticulosos en lo concerniente al protocolo cortesano, hubieran permitido que su sobrino produjera una cosa tan singular. El díptico imperial que tal vez representa a Justiniano como general victorioso (se ha pensado también en Zenón y en Anastasio) incluye una zona superior [65] en la cual hay dos ángeles con un medallón que contiene un busto de Cristo, imberbe y con el cabello corto, sin halo y con un cetro con cruz en la mano. Pero incluso los dípticos imperiales estaban lejos de ser rígidos con su programa iconográfico. La franja superior podría haber sido decorada igualmente con dos victorias sosteniendo un medallón con una *Tijé* [Fortuna] o alguna otra personificación[2].

En la época paleocristiana, los dípticos de marfil acabaron siendo utilizados como parte de la liturgia, si bien su importancia fue siempre mayor en Oriente que en Occidente. Se hizo habitual inscribir en los dípticos los nombre de aquellos, vivos o muertos, que eran especialmente ilustres como miembros de la Iglesia. Había «dípticos de los vivos» y «dípticos de los muertos», cuyos nombres eran leídos en el curso de la liturgia eucarística. La costumbre se ha conservado hasta hoy en la conmemoración de los vivos y de los muertos en el canon de la misa. De estos dípticos proceden los primeros martirologios y calendarios eclasiásticos. De forma ocasional se hacían dípticos especiales destinados a contener solamente los nombres de determinados obispos. La exclusión de estas listas llegó a constituir un severo castigo eclesiástico, y en los siglos V, VI y VII los dípticos fueron utilizados en Constantinopla como instrumento de buena cantidad de veneno eclesiástico. Varios de los dípticos consulares fueron adaptados al uso cristiano. En el reverso del díptico de Boecio, producido en Roma en 487, se pintaron imágenes de san Jerónimo, san Agustín y san Gregorio, la resurrección de Lázaro [66] y una *commemoratio pro vivis* con nombres. Al díptico de Clementino se le añadieron en el reverso, en 772, una oración griega «por los vivos» y una referencia a un monasterio de Santa Ágata, patrona de Catania. Al díptico de Filoxeno, producido en Constantinopla en 525, se le añadió probablemente en el siglo IX una inscripción con los textos del *Kyrie eleison* y del *Gloria in excelsis*, así como notación musical. Pero, como sabemos por los dípticos romanos del fines del siglo IV y del V, había



64. Díptico consular de Justino. Marfil, Constantinopla, 540. *Berlín, Ehemals Staatliche Museen.*

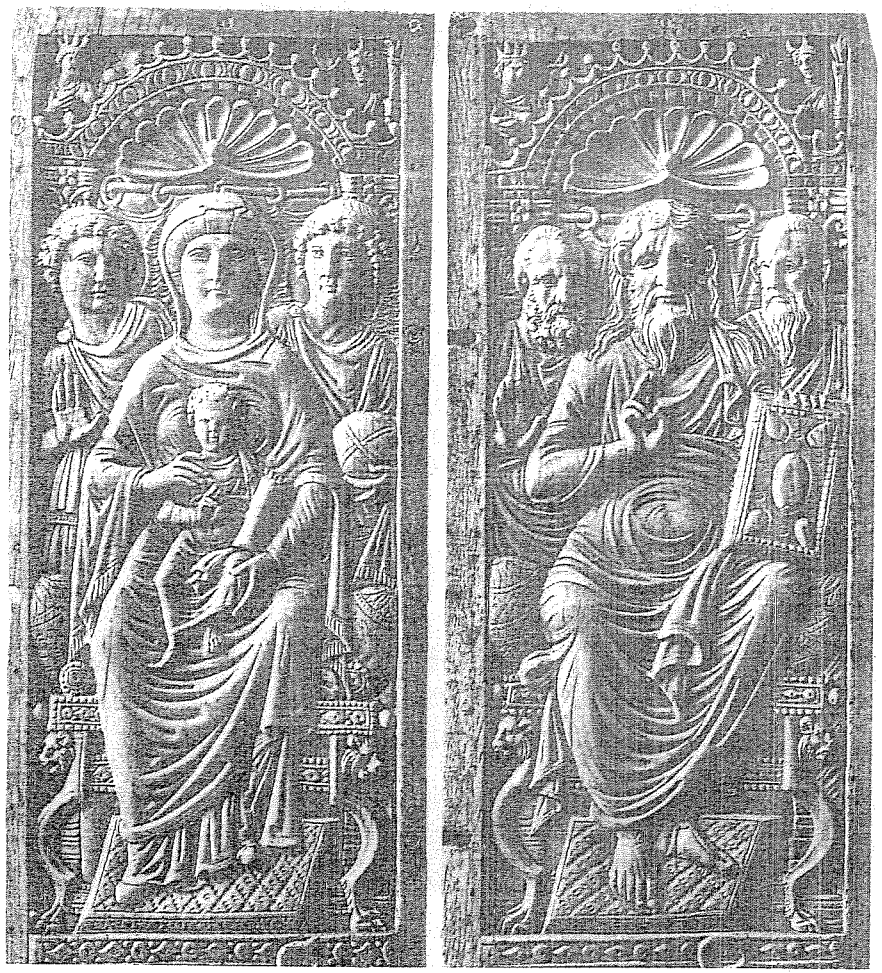
65. Justiniano (?). Hoja de un díptico imperial de marfil. Constantinopla, 527. *París, Museo del Louvre* (Giraudon).



66. La Resurrección de Lázaro y san Jerónimo, san Agustín y san Gregorio. Pinturas ejecutadas en el interior del díptico consular de Boecio (487) en el siglo VII. *Brescia, Museo Cristiano* (Giraudon).

también ejemplos con intención religiosa desde su origen. Uno de los más espléndidos, producido casi seguramente en Constantinopla, presenta un Cristo barbado de aire mayestático, entronizado entre san Pedro y san Pablo, y a la Virgen con el Niño entronizados entre ángeles [67]. Esta obra, dotada de una serena belleza, es un ejemplo de la *renovatio* de las artes que tuvo lugar durante el reinado de Justiniano. Aquí el díptico ha sufrido una transformación. Ante un fondo arquitectónico de reminiscencias cor-

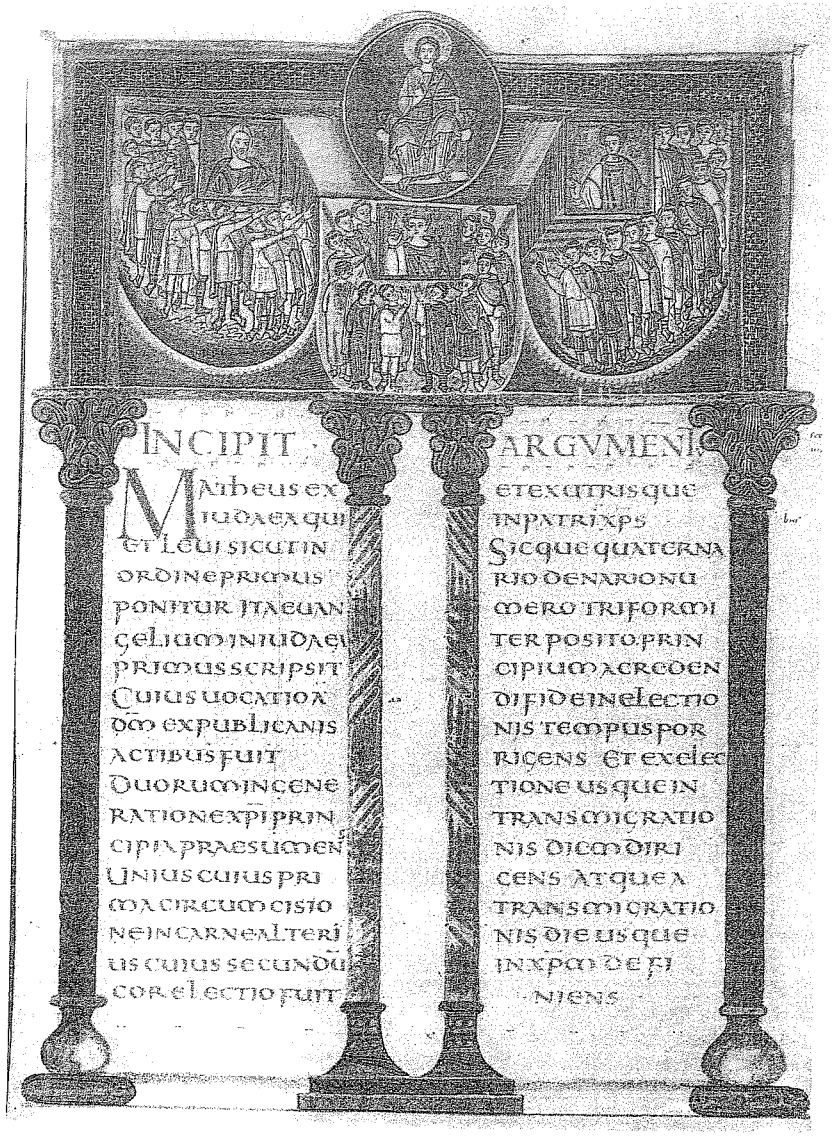
67. La Virgen y el Niño entronizados entre san Pedro y san Pablo. Díptico de marfil. Constantinopla, mediados del siglo VI. *Berlín, Ehemals Staatliche Museen* (Foto Steinkopf).



tesanas y sentados en tronos de complicada manufactura, Cristo y la Virgen se muestran al espectador como imágenes de culto. Aunque el tratamiento de los cabellos y de los drapeados es detallado y preciso y el modelado de las formas hábil y magistral, las figuras adolecen de una falta de peso que las hace casi fantasmales. Es difícil creer que el personaje está sentado en el trono o que los pies están verdaderamente apoyados en el escabel. El díptico es una visión de la teofanía, presenciada con veneración por el sol y la luna, que se asoman por encima de las arquerías, y contemplada con sereno arrobo por los ángeles y los santos. De la misma manera, el panel de un díptico decorado con una imagen del arcángel Miguel [68], seguramente del mismo taller de Constantinopla, presenta otra forma de visión. A pesar de toda la complejidad de los detalles arquitectónicos, la autoridad de la inscripción griega, la captación de la figura humana, los ricos drapeados y la belleza del semblante —humano y sin embargo divino—, la criatura celestial flota sobre los escalones suspendida delante del arco, como un divino mensajero que se hubiera manifestado a los creyentes[3].

Según Eusebio de Cesarea, los iconos pintados con figuras de Cristo, san Pedro y san Pablo alcanzaron gran difusión a principios del siglo V. De su respuesta a la emperatriz Constancia, que le había pedido una imagen pintada de Cristo, se deduce que Eusebio no aprobaba tales imágenes. No obstante, en determinados barrios las imágenes se convirtieron en objeto de profunda devoción personal. Fueron llevadas en procesión, utilizadas como paladiones en la batalla, y en momentos de crisis personales consideradas como fuente de divina protección. Podemos tener una idea de estas procesiones gracias a la ilustración del Prólogo Prisciliano al Evangelio de san Mateo ejecutada en la corte de Carlomagno a principios del siglo IX [69], ilustración basada sin duda en un modelo anterior. A estas imágenes «no hechas con

68. El arcángel Miguel. Hoja de un díptico de marfil. Constantinopla, entre 519 y 527. *Londres, British Museum.*



69. Procesión de iconos que muestra a los antepasados de Cristo e incluye retratos de Abraham, David y Jeconías. Del Prólogo Prisciliano a San Mateo en los Evangelios Lorsch, Batthyaneum, pág. 27, ejecutados en la escuela de la corte de Carlomagno. Principios del siglo IX. *Alba Julia* (Robert Braunmüller).

las manos» y a las que poseían carácter milagroso por otros motivos se les atribuyeron desde un principio propiedades mágicas, y en algunos casos se las tenía por extensión de las personas de la Divinidad o de los santos. Evidentemente, una imagen considerada como «morada del Espíritu Santo» era una cosa muy diferente de otra que no fuera más que un instrumento para la educación. Desde tiempos primitivos hubo en la Iglesia un importante cuerpo de opinión que desaprobaba el culto de los iconos y las prácticas supersticiosas con gran frecuencia unidas a él. Los Padres de la primera época que se manifestaron en defensa de las representaciones artísticas basaron sus alegatos principalmente en el valor de las imágenes para la instrucción de los fieles. San Gregorio Niceno, en su panegírico de san Teodoro Mártir, señaló que no se trataba de presentar directamente la Divinidad sino de narrar acontecimientos con el fin de edificar las almas. La opinión popular no era ni mucho menos tan elevada; los legos, especialmente las mujeres, requerían objetos de devoción, no de instrucción[4].

La imagen de Cristo hallada en Edesa, milagrosamente realizada por Abgar el Negro, rey de Osroene, fue aceptada por muchos como la verdadera efigie —el Vero Icono— de Cristo; lo representa, impreso sobre un velo, moreno y con barba y cabello largo, y llegaría a ser una de las más veneradas. Sus orígenes están envueltos en el misterio. La imagen y una carta de Cristo al rey Abgar, junto con una lámpara que había seguido ardiendo durante siglos, fueron encontradas emparedadas en un nicho sobre las puertas de la ciudad en 544, a raíz de un sueño enviado al obispo de Edesa, en una época en que la ciudad sufría la amenaza de los persas. Gracias a la intervención del icono los persas levantaron el asedio y la ciudad se salvó. Al parecer, el pueblo de Siria era más devoto de la carta de Cristo que del icono. Hay otras leyendas que contienen referencias a esta carta, copias de la cual fueron colocadas en muchas ocasiones sobre las puertas de las ciudades. En los siglos V y VI se colocaban copias sobre puertas no sólo de ciudades sino también de casas y tumbas. En Siria no hubo ningún intento de copiar el icono pero se conocen otras versiones, bien como velo de la Verónica bien como la Kamouliana, una imagen de Cristo «no hecha por manos humanas» que fue trasladada en 574 de Capadocia a Constantinopla, donde se convirtió en paladión de la ciudad. El icono fue probablemente destruido durante la controversia iconoclasta. Otra versión era el Ceramión, impresión de la imagen de la cabeza de Cristo en una baldosa, que fue llevada de Hierópolis o Emesa a Constantinopla en 968 por el emperador Nicéforo Focas. La imagen de Edesa, conocida como Mandilión porque estaba impresa en un velo, fue trasladada a Constantinopla en 944 y es quizá hacia esa fecha cuando se pintó el icono que muestra al rey Abgar con el velo en sus manos [188], actualmente en el monte Sinaí. A los bizantinos les atraía poco la carta de Cristo que acompañaba al icono y rendían pleitesía a la imagen. A pesar del mantenimiento de la herencia clásica en Constantinopla, a nadie se le ocurrió pensar que la fuente probable de esta venerable imagen fuera la Gorgona apotropaica de los tiempos paganos, que se colocaba siempre sobre las puertas de las ciudades[5].

El icono de la Teotokos Hodegetria era objeto de especial veneración en Constantinopla. Atribuida a san Lucas, la imagen de la Virgen con el Niño fue enviada desde Jerusalén en 438 por la emperatriz Eudocia a su cuñada, la emperatriz Pulqueria, que la depositó en una iglesia especialmente construida en el interior del Gran Palacio. Esta tradición, sin embargo, no se remonta más allá del historiador de principios del siglo VI Teodoro Anagnostes, cuya obra subsiste solamente en extractos «dictados» en el siglo XIV por Nicéforo Calisto Jantópulos. No obstante

hay inconfundibles referencias al icono a finales del siglo XII en la obra de Nicolás Mesarita y Antonio de Novgorod, y en el siglo X en la de Teófanes Continuato. Los devotos creían fielmente que este icono había sobrevivido a la controversia iconoclasta y que, después de la vuelta a la ortodoxia, Miguel III (842-67) edificó para la imagen una iglesia, en el barrio de las Manganas, dentro de un santuario para los ciegos. Cerca había un manantial o pozo milagroso en el cual se bañaban los ciegos con la esperanza de recobrar la vista. Por esta razón la iglesia fue denominada de los Hodegoi, los que señalan el camino, y el icono la Hodegetria. El patriarca Focio describiría posteriormente la imagen como la de «una madre virginal llevando en sus puros brazos, para la común salvación de nuestro género, al Creador de todo, recostado como un niño» y «volviendo los ojos hacia su Hijo con todo el amor de su corazón». Muchas veces, sin embargo, la Virgen mira ante sí señalando al Niño con la mano, mostrando el Camino, la Verdad y la Vida. El ejemplo más antiguo de este tipo de icono es la Virgen con el Niño del Panteón de Roma [70], probablemente ejecutado cuando el antiguo templo fue dedicado a santa María de los Mártires por el papa Bonifacio IV, en 609. El icono ha sido comparado con un mosaico del siglo VII que se encontró en el ábside de la pequeña iglesia de Panagia Angeloktistos («construida por los ángeles») de Kiti, en el sur de Chipre. Aquí, la Virgen [71] es representada de cuerpo entero entre los arcángeles Miguel y Gabriel. No es designada como Hodegetria sino como Hagia María, lo cual es inusual en esta fecha, sobre la que los estudiosos no coinciden en absoluto. El mosaico es de una belleza singular y debe de ser obra de un equipo de Constantinopla, pero la sequedad del modelado y la rigidez de los drapeados hacen pensar en una fecha posterior a la mitad del siglo VI. Por otra parte, en referencia a otra representación de la Virgen con Niño en el norte de Chipre, se ha observado que «la atrevida esquematización de esta composición, el uso de teselas grandes, incluso en los rostros, y la franja decorativa que la enmarca obligan a sugerir para el mosaico Lynthrankomi de Chipre la primera mitad del siglo VI» (Megaw). El icono, que tal vez fuera en tiempos una figura de cuerpo entero, fue pintado casi con toda certeza en Roma, pero refleja el resurgimiento clásico del reinado de Justiniano en Constantinopla. Mientras que la cabeza de la Virgen en su estado actual parece pintada en una técnica más bien estilizada, la del Niño está dentro de una plena tradición helenística: rizos blandos, suave modelado, ojos

70. La Virgen y el Niño (Teotokos Hodegetria). Icono pintado. Roma, c. 609. *Roma, Panteón* (Gabinetto Fotografico).

71. La Virgen y el Niño entre arcángeles. Mosaico del ábside. Segunda mitad del siglo VII. *Kiti, Panagia Angeloktistos* (C. Mango).

grandes y expresión amable. Originalmente la mano derecha de cada una de las figuras estaba pintada con oro. El ademán de alargar la mano derecha había sido durante mucho tiempo un gesto de autoridad en un emperador y de salvación en un dios: el oro, en consecuencia, era utilizado para destacar la mano que realizaba el ademán. Un segundo icono del mismo tipo, asimismo atribuido a san Lucas y fechable hacia 640, se conserva actualmente en la sacristía de Santa Francisca Romana. La iglesia fue construida sobre las ruinas del templo de Venus y Roma y en la Edad Media era conocida como Santa María la Nueva para distinguirla de Santa María la Antigua, cuyo diaconato recibió. Santa María la Antigua había resultado parcialmente quemada al derrumbarse los edificios oficiales del Palatino a causa del grave terremoto de 647. Se cree que el icono, sin

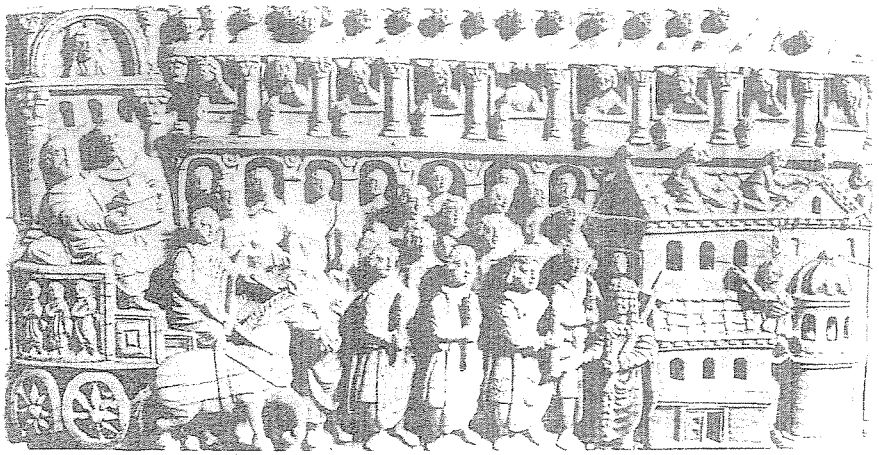
72. La Virgen y el Niño (Teotokos Hodegetria). Icono pintado. Roma, c. 640. *Roma, Santa María la Nueva (Santa Francesca Romana)* (Gabinetto Fotografico).

embargo, fue transferido de la vieja iglesia a la nueva. En la actualidad se han conservado fragmentos de las cabezas de la Virgen y el Niño [72] y, aunque se ha señalado que su estilo se corresponde con el del ciclo completo de frescos más antiguo de Santa María la Antigua, que datan del segundo cuarto del siglo VII, es difícil extraer conclusiones de esos restos[6].

Aparte del tesoro colocado al pie de la columna del Foro de Constantino, la metrópolis no era al principio rica en reliquias. Gracias a los buenos oficios de Artemio, prefecto de Alejandría, las reliquias de san Timoteo llegaron a Constantinopla en 356, y las de san Andrés y san Lucas en 357. Otras reliquias siguieron a éstas. Toda la ciudad acudió a darles la bienvenida y fueron recibidas con imperial pompa. Dos de las más veneradas eran reliquias de la Virgen, la Protectora de la ciudad: el maforión y el ceñidor. El emperador León I (457-74) y la emperatriz Verina construyeron una iglesia junto al convento de Blaquernas para albergar el maforión, y sin duda fue en este momento cuando se realizó el icono de Panagia Blaquernitissa. No es, con todo, hasta el reinado de León VI (886-912) cuando los sólidos de oro que éste acuñó proporcionan la fórmula: la Virgen orante, con o sin nimbo, llevando el maforión sobre un quitón de manga larga. Según la tradición, el ceñidor, guardado en un relicario (ἡ ἁγια σορός) [el santo relicario], había sido depositado en la iglesia de la Chalkoprateia, cerca de Santa Sofía, por el emperador Arcadio (395-408). En los últimos años del siglo IX, cuando la emperatriz Zoé Zautzina, segunda esposa de León VI, cayó enferma, abrieron el relicario y llevaron el ceñidor a palacio y la princesa se curó. En el relicario se halló un documento según el cual Arcadio había guardado el ceñidor en el *soros*. El icono, que sin duda se ejecutó para la ocasión, fue denominado Panagia Hagia Soritissa o Panagia Chalkoprateia. La copia más antigua de este tipo se encuentra también en Roma, en Santa María del Rosario, realmente en la sala capitular de las monjas dominicas, pero colocado en un marco que puede girarse de modo que el público lo vea por una ventana desde la iglesia. La pintura estaba originalmente en el *Monasterium Tempuli* mencionado por primera vez a comienzos del siglo VIII y era ya famoso en 905, año en que el papa Sergio III (904-11) inauguró una donación anual de aceite para quemar en una lámpara colocada ante dicho icono. La Virgen está representada de tres cuartos [73], con la cabeza vuelta hacia el espectador y las manos levantadas en actitud orante. El icono data probablemente de finales del siglo VIII y es casi con toda certidumbre obra romana de una época en la que las imágenes estaban prohibidas en Constantinopla. Con posterioridad a la controversia iconoclasta hay diversas variantes del tipo: la Virgen, en pie y volviéndose a la derecha o a la izquierda, levanta las manos en gesto de intercesión o plegaria hacia el busto de Cristo, representado en un segmento de cielo; o bien aparece de media figura, en la misma actitud, orando a Cristo o a la Mano de Dios, que emerge del mismo segmento de cielo. El icono de la Teotokos Nikopoia, uno de los pocos que nunca han sido atribuidos a san Lucas, era el paladión especial de los emperadores bizantinos y tenía su propia capilla en el Gran Palacio. La tradición referente al icono se remonta al emperador Mauricio (582-602) pero parece probable que la imagen actualmente conservada en San Marcos de Venecia, parte del botín de los cruzados, se base en un modelo algo posterior a la controversia iconoclasta. En la época del emperador Mauricio seguía existiendo una notable ansia de reliquias en la capital. La emperatriz Constantina, esposa de Mauricio, solicitó al papa Gregorio Magno la cabeza de san Pablo o alguna parte de su cuerpo —«caput eiusdem sancti Pauli aut aliquid de corpore ipsius»—, que sería situada en una nueva iglesia del palacio dedicada a san Pablo, pero él se negó diciendo que ni podía ni osaba hacerlo[7].

73. La Virgen (Panagia Hagiasoritissa o Chalkoprateia). Icono pintado. Roma, fines del siglo VIII. *Roma, Santa María del Rosario* (Gabinetto Fotografico).

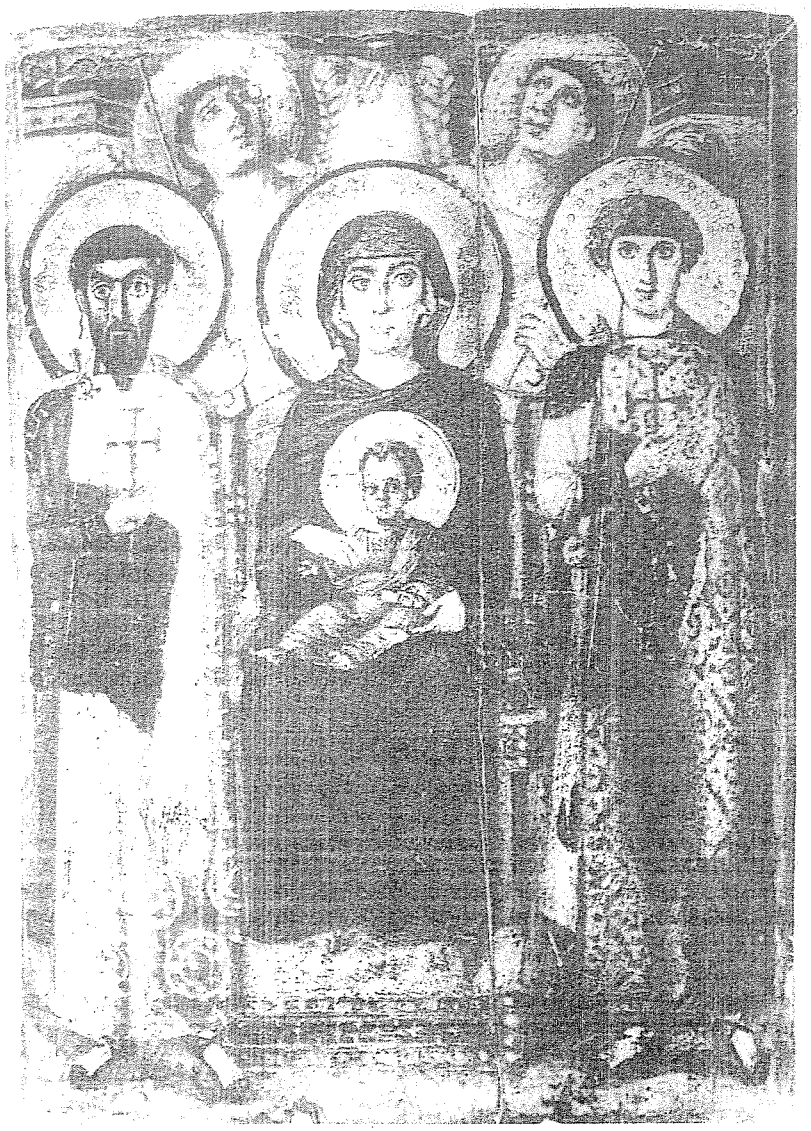
Existía la creencia común de que la imagen de Cristo Chalkites, un icono colocado sobre la entrada principal del Gran Palacio, había sido instalada allí originariamente por Constantino I, pero esta tradición tenía poca base real. Hay alguna razón para pensar que la imagen existía ya en el reinado del emperador Mauricio. Si la curiosa talla de marfil, actualmente conservada en Tréveris, que representa un traslado de reliquias en Constantinopla [74] proporciona alguna pista, la imagen era un busto de Cristo con barba y cabello largo y con un nimbo en forma de cruz. Cada vez que había una explosión de iconoclastia esta imagen era la primera en desaparecer. Su eliminación en 726 por miembros de la corte provocó un ataque homicida por parte de unas mujeres enloquecidas, y Teófanes, que escribió largo tiempo después de los sucesos, afirmó que la destrucción de la imagen tuvo como consecuencia una persecución de la clase ilustrada y contribuyó a la decadencia de los conocimientos superiores, una curiosa aseveración según la cual la iconoclasia era en parte un movimiento intelectual. Tras el concilio de Nicea en 787 la imagen fue una de las primeras instaladas de nuevo por la emperatriz Irene, pero León V volvió a retirarla hacia 815. La emperatriz Teodora volvió a colocar la imagen sobre la Puerta de Bronce después de 843, esta vez en mosaico y con Cristo representado de cuerpo entero y con un nimbo en forma de cruz. El icono debió de ser tenido siempre en alta estima por la ortodoxia. Todavía en



74. Traslado de reliquias en Constantinopla. Marfil. Bizantino, probablemente siglo VI. *Tréveris, tesoro catedralicio.*

la segunda década del siglo XIV Cristo Chalkites se hallaba, representado en mosaico, en el nártex interior del Salvador de Cora[8].

En el monasterio de Santa Catalina del monte Sinaí hay tres iconos que se pueden fechar en el siglo VI, aunque algunos especialistas prefieren la centuria siguiente. El primero de ellos, un gran panel pintado que contiene el busto del Pantocrátor, moreno, con cabello largo y barba, se ha supuesto ser copia del Cristo Chalkites; es un modelo que aparece a lo largo de toda la historia del arte bizantino y tiene importancia únicamente en la medida en que la fecha esté justificada. El segundo [75] es un panel pintado con la representación de la Virgen y el Niño entronizados entre san Teodoro y san Jorge; detrás de la Virgen hay dos ángeles que dirigen la vista hacia lo alto, en dirección a la mano de Dios, que surge del cielo en un rayo de luz. El icono es una curiosa mezcla. La Virgen y el Niño, los dos con nimbo, están representados con cierto grado de naturalismo, si bien las proporciones de la Virgen se dividen en dos mitades y el artista ha tenido problemas con el escorzo en el tratamiento de las manos. El interés se concentra en el rostro y en la mirada. Ni la Virgen ni el Niño miran al espectador. Serios, impersonales, distantes, estos seres ultraterrenos miran hacia el infinito. Por otra parte, los santos, con sus estrechas formas ricamente revestidas con túnica y manto, con sus manos que sostienen cruces de manera imposible, con sus pies inverosímilmente pequeños, añadidos como mera indicación de la postura que adoptan, contemplan al espectador con una mirada hipnótica; son apariciones sin peso ni materia y no obstante producen una sensación de intensidad. El grupo en su conjunto revela los rasgos del estilo religioso que se estaba desarrollando en Constantinopla a lo largo del siglo VI y que habría de ser adoptado dondequiera que se dejara sentir la influencia bizantina los trescientos años siguientes. Los ángeles están representados de un modo totalmente distinto: pesadamente modelados, sorprendidos en movimiento, respirando con los labios entreabiertos el aliento de la tradición clásica. Suponen un curioso con-



75. La Virgen y el Niño entronizados entre san Teodoro y san Jorge. Icono pintado. Constantinopla, siglo VI o VII. *Monte Sinaí, monasterio de Santa Catalina* (Expedición Arqueológica de Alejandría, Michigan y Princeton al monte Sinaí).

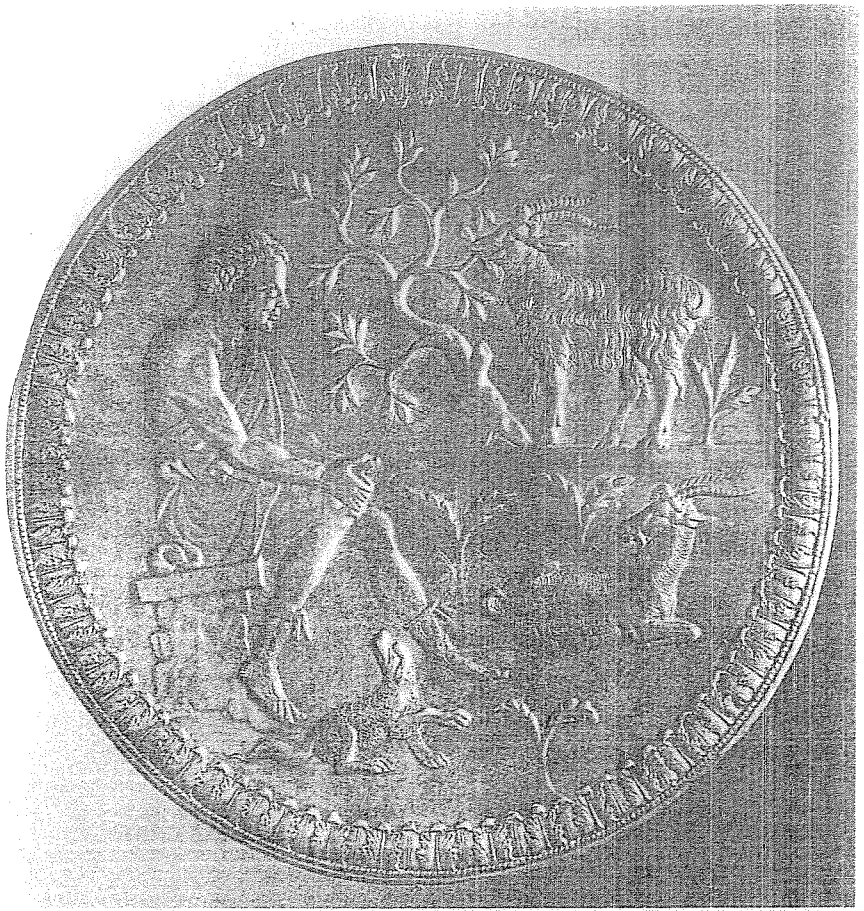
52/208

trapunto a la solemne liturgia de la Virgen con el Niño y los santos; su mirada hacia lo alto y sus movimientos centrífugos subrayan la aparición de la Mano de Dios; que domina la escena de una manera peculiar, ya que es muy pequeña. El tercer icono, también pintado y de considerables dimensiones, representa a san Pedro [76] con halo y barba y sosteniendo una larga cruz. Evoca al mismo tiempo la atmósfera del retrato cortesano y del díptico consular. Como los cónsules, san Pedro, situado ante una exedra, representa la autoridad, y como en el díptico de Justino [64] la autoridad es eclipsada por las imágenes de un poder supremo. El busto de Cristo o de Dios Padre está en el centro, pero a sus lados, en lugar de los retratos de los Augustos, se sitúan el de la Virgen y el de un santo joven, posiblemente Cristo. Hay aquí pues un caso claro de icono religioso que adopta la fórmula del retrato secular. Las cuatro figuras miran directamente al espectador y merced a esta concentración de la mirada bien pudiera decirse que un poder etéreo emana del panel pintado, que según se pensaba extraía su energía del prototipo. Éste era el tipo de imagen que velaba por la seguridad del hogar, que podía hallarse expuesta en las murallas de las ciudades en tiempos de asedio y de la que se esperaba que hiciese milagros. Tal como el díptico de la Augusta Ariadna mostraba a la emperatriz como una imagen de culto del poder secular [63], el icono de san Pedro es el equivalente de las antiguas imágenes paganas de culto. Este tipo de imagen provocó de manera especial la ira de los iconoclastas[9].

76. San Pedro. Icono pintado. Constantinopla, siglo VI o VII. *Monte Sinaí, monasterio de Santa Catalina* (Expedición Arqueológica de Alejandría, Michigan y Princeton al monte Sinaí).

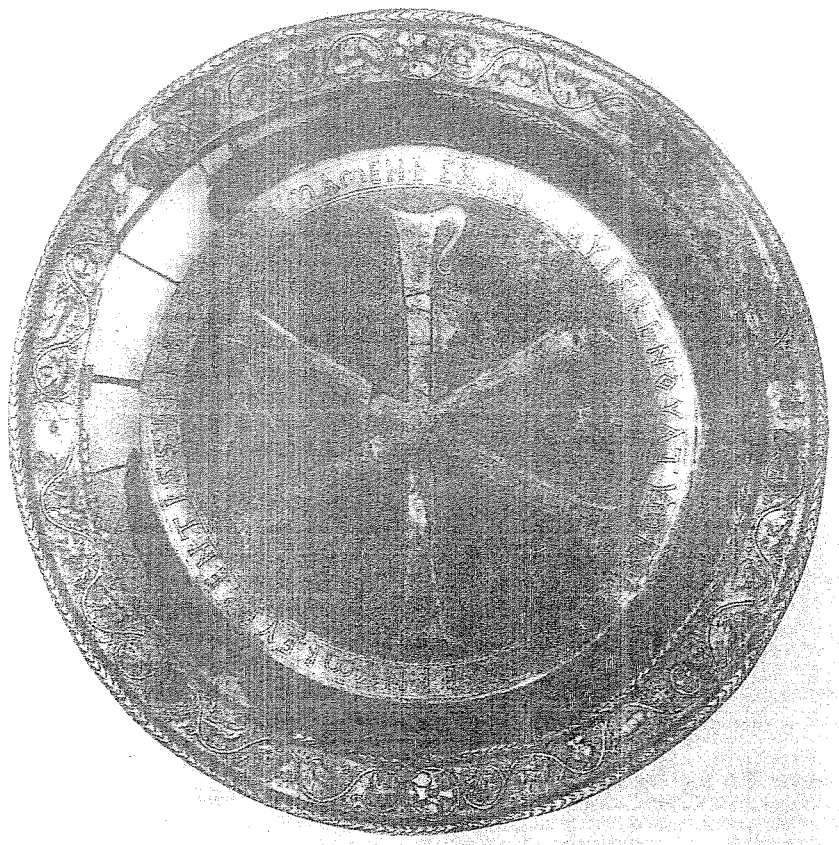
En Roma, la fusión de la imagen secular y religiosa fue todavía más completa. Ya en el siglo V los mosaicos de Santa María la Mayor representaban a la Virgen como una Augusta romana. Hacia el siglo VI se había llegado a una imagen especial de culto que hasta los ortodoxos de Oriente habrían desaprobado. La Virgen era venerada como reina. Una de las pinturas más antiguas de Santa María la Antigua, fechada en la primera mitad del siglo VI, muestra a la Virgen y al Niño entronizados y adorados por ángeles. La Virgen lleva la diadema imperial y los atavíos y alhajas propios del rango, pero la intención no era representarla como Augusta, Basilisa o Imperatrix. Es *Maria Regina*. A pesar de una alusión anterior contenida en el *Hymnos Akathistos* —el gran himno a la Virgen de la liturgia griega— esta imagen nunca resultó aceptable para la ortodoxia bizantina, ya que al investir a la Teotokos de los distintivos del poder terrenal se superponían el orden natural y el sobrenatural de

77. La Virgen coronada como reina (María Regina). Icono pintado. Roma, entre 705 y 707. *Roma, Santa María del Trastévere* (Gabinetto Fotografico).



78. Cabrero. Plato de plata con sellos de Justiniano (527-65). *San Petersburgo, Ermitage.*

modo excesivamente íntimo. A diferencia de los iconos romanos antes examinados, la imagen de María Regina, a pesar de todos los atributos cortesanos bizantinos, es una creación original de Occidente. A comienzos del siglo VIII, el papa Juan VII (705-7), que era particularmente devoto de la Virgen y se refería a sí mismo como «servus sanctae Mariae», encargó un gran icono, actualmente en Santa María del Trastévere, que lo mostraba arrodillado ante la Virgen coronada como reina [77]. Esta imagen es incluso más distante y abstracta que el icono del monte Sinaí. Una vez más, la forma de la Virgen se divide por la mitad: la cabeza y los hombros podrían formar parte de una figura



79. Plato de Paterno, obispo de Tomi (517-20). Plata y plateado. Constantinopla, c. 518 pero con añadidos posteriores realizados probablemente en Tomi. *San Petersburgo, Ermitage.*

de pie; la mitad inferior, de una figura sentada. Hay un considerable alargamiento de la forma y, a pesar de la monumentalidad de ésta, una falta casi total de peso. Los ángeles, que hacen ademanes de aclamación, se inclinan hacia fuera y dirigen la mirada más allá de la aparición divina para hipnotizar al espectador, que seguramente se encuentra ya atrapado por los grandes ojos fijos de la Virgen. Al igual que en una audiencia imperial cuando el emperador, oculto tras las cortinas, se manifestaba súbitamente ante el pueblo, el icono se mantenía velado y solamente en un momento determinado de la liturgia era mostrado a los fieles. Como los Augustos en la gran bandeja de plata de Teodosio I [60], el

80. Jarra decorada con bustos de Cristo, la Virgen, ángeles y santos. Plata. Encontrada en Homs, Siria. Siglo VI. *París, Museo del Louvre.*

rostro de la Virgen es una serena máscara que se cierne fuera del espacio para inspirar veneración en los corazones de los hombres. El icono es una de las producciones clave del arte papal romano en los comienzos de la Edad Media[10].

La metalistería bizantina de los siglos VI y VII ilustra bien el contraste entre el estilo religioso y el secular. Entre los platos de plata de carácter secular con el sello del emperador Justiniano hay claros testimonios de una *renovatio* clásica tipificada por la exquisita escena pastoril que muestra a un cabrero sentado en medio de su rebaño [78] o por el fragmento argénteo de un plato con una figura de Sileno. Ambos son sorprendentemente clásicos en su planteamiento: el sentido del espacio, el tratamiento de la forma humana, los blandos y complicados pliegues de los ropajes, la manera en que se ha aprehendido la forma animal, la sensación de languidez de la actitud de Sileno y la de tranquilo reposo que produce la del cabrero sentado. Al lado de esta consciente reviviscencia de las antiguas formas y pautas helenísticas hay también un tratamiento más informal y simplificado, menos virtuosista. Esto puede verse en un plato cincelado que contiene la escena de Afrodita visitando a Anquises en su tienda, también con el sello de Justiniano pero clasificable dentro del arte de la plata que se cultivó desde la época de Anastasio hasta la de Heraclio, bien entrado el siglo VII. Hay una considerable serie de cálices, platos, cuencos, candelabros y cucharas de traza sencilla y severamente formal que contienen numerosos elementos decorativos, en ocasiones una inscripción griega, en ocasiones una crucecita nielada en el centro del plato o un monograma dentro de unos pámpanos. Hay una serie de fuentes de

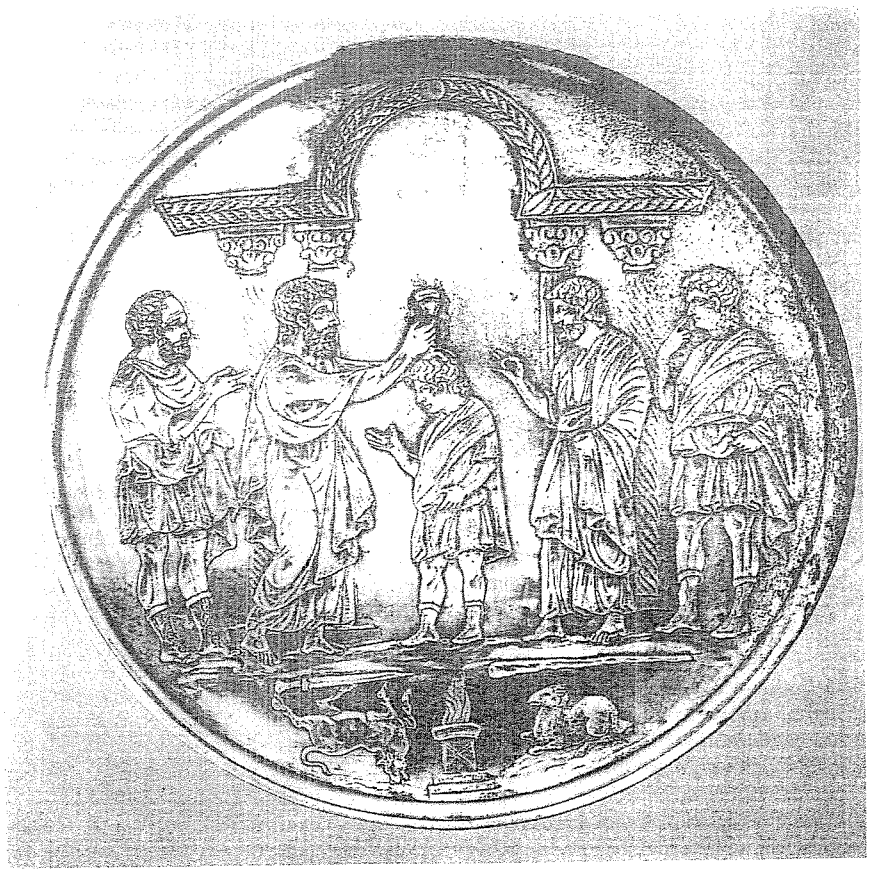
81. Ángeles a ambos lados de una cruz. Plato de plata. Constantinopla, siglo VI. *San Petersburgo, Ermitage.*

82. Patena Stuma, decorada con la Comunión de los apóstoles. Plata y plateada. Constantinopla, entre 565 y 578. *Estambul, Museo Arqueológico* (Giraudon).

83. Cruz de Justino II. Plateada. Constantinopla, entre 565 y 578, con añadidos posteriores y restauraciones realizados en Roma. *Vaticano, Tesoro de San Pedro* (Gall. Mus. Vaticani).

plata dorada de gran tamaño que llevan sellos imperiales y están decoradas con grandes crismones, el alfa y el omega, inscripciones griegas y un friso ricamente ornado de pámpanos habitados por pájaros y animales, como la fuente de Paterno, obispo de Tomi (517-20) [79], o las recientemente halladas en el gran tesoro de Antalya. Los flabelos de plata pueden estar grabados con estilizadas plumas de pavo real y un serafín en el centro. Los jarrones, como el encontrado en Homs (Siria), pueden ser casi totalmente lisos con excepción de una banda central que contiene motivos de acantos foliados y medallones con bustos de Cristo, la Virgen, arcángeles y santos [80], en un estilo no muy lejano de la serie helenística simplificada de la plata profana. Pero también en los platos y jarrones aparecen escenas más ambiciosas: parejas de ángeles sosteniendo en medio de

84. La Unción de David. Plato de plata. Encontrado en Chipre. Constantinopla, entre 610 y 629. *Nueva York, Metropolitan Museum.*



56/208

ellos una gran cruz [81], la Comunión de los apóstoles, como en las patenas de Stuma y Riha, ambas con sello de Justino II (565-78) y sin embargo diferentes en estilo [82]. En todas estas series religiosas, no obstante, se manifiestan los mismos principios ya observados en los iconos: una tendencia hacia la estilización, un empeño por evitar toda sensación de peso o volumen, una insistencia en la percepción intelectual antes que en la observación visual. Por lo que a calidad se refiere hay considerables diferencias; en ocasiones la pieza de plata es mala en cuanto a diseño e inferior en cuanto a ejecución. La cruz plateada que generalmente se cree obsequiada a Roma por Justino II [83] contiene dos retratos imperiales, dos bustos de Cristo y un Agnus Dei separados por motivos vegetales. Estas pequeñas marionetas encorvadas, sus estilizados rostros y drapeados y su efecto esquemático serían probablemente objeto de la aprobación de los Augustos Justino y Sofía, que debían de estar al tanto de los estilos helenísticos dominantes en Constantinopla por las mismas fechas. Con los intentos de evocar la imagen religiosa sin peligro de suscitar la protesta iconoclasta se iba estableciendo una nueva convención y, como en todo comienzo, hubo en alguna medida una búsqueda a tientas. Tal vez las obras más espléndidas de la platería paleobizantina sean las cinceladas con escenas de la vida de David, que llevan los sellos del emperador Heraclio de entre los años 610 y 629. El estilo de estos platos está completamente a tono con las diversas series de la plata profana. A pesar del tema religioso y de las nuevas convenciones religiosas aplicadas a la representación artística, estas escenas bíblicas están interpretadas en el lenguaje del estilo clásico tardío. En la utilización de arquerías a modo de decorado de teatro en la división de la superficie del plato en zonas, así como en el tratamiento de rostros y formas [84], parece haber un retorno al clasicismo teodosiano. En la organización de algunas de las escenas dentro de la circunferencia del plato, en el profundo cincelado de los arrugados ropajes y en la vivacidad de las formas humanas y animales se evocan tradiciones aún más antiguas: el arte de Augusto, Adriano y los Antoninos. Así, unos setecientos años después de la Paz de la Iglesia la imagen cristiana y el arte secular alcanzan tanto la síntesis como la identidad[11].

CAPÍTULO 5

LA ÉPOCA DE JUSTINIANO

En enero del año 532, en Constantinopla, una lucha entre facciones del circo alcanzó repentinamente proporciones de motín a gran escala contra el gobierno imperial. Fueron linchados policías y guardias; Procopio informa que «la ciudad fue pasto de las llamas igual que si hubiera caído en manos de los enemigos», y el Palacio Sagrado se vio amenazado. En su intento de «ganarse al pueblo», Justiniano depuso a Eudemón, el prefecto de la ciudad, cuya firme aunque severa actuación en los momentos iniciales había sido enteramente admirable; a Juan de Capadocia, el prefecto pretoriano en Oriente, y al cuestor Triboniano. Estos dos últimos ministros causaban profundo desagrado a la aristocracia, pero no hay razón para pensar que fueran especialmente impopulares entre las clases inferiores, y es posible que la agitación contra ellos fuera fomentada por los patricios. Quizá recayeran sospechas también sobre Hipacio y Pompeyo, los sobrinos del anciano emperador Anastasio, pues se les ordenó abandonar el palacio y, de hecho, Hipacio fue aclamado como emperador al día siguiente. El sexto día empezó a parecer que la consigna de los amotinados, *nika* (¡vence!), había sido bien elegida. Justiniano, dominado por el pánico, requirió consejo. Todos sus ministros le recomendaron que huyese del Palacio Sagrado y de la ciudad, hasta que intervino la emperatriz Teodora, a la cual el funcionario Juan Lydus juzgaba «superior en inteligencia a todos los hombres que habían existido hasta entonces». Procopio repite lo esencial de las palabras que pronunció aquel día crucial: «En cuanto a si está bien que una mujer destaque entre los hombres o muestre atrevimiento donde otros vacilan, no creo que la crisis actual nos permita considerar una u otra opinión. Pues cuando una causa se halla en extremo peligro parece que sólo hay una manera de actuar: sacar el mejor partido posible de la situación inmediata. Mantengo que la huida es ahora más que nunca inoportuna, aun pensando que llegase a buen término. Ningún hombre nacido puede evitar encontrarse con la muerte. Pero convertirse en un fugitivo es algo intolerable para un emperador. Que nunca me despoje de esta púrpura, que no sobreviva al día en que los hombres dejen de llamarme Augusta. Si deseáis huir a lugar seguro, mi señor y emperador, eso es cosa fácil. Disponemos de dinero en abundancia; allí está el mar; acá están los barcos. Sin embargo... por lo que a mí se refiere, me atengo al viejo dicho de que la púrpura es una hermosa mortaja.»

Al momento los asistentes cobraron ánimos. No se podía confiar en la guardia real pero Belisario, comandante supremo de Oriente, y Mundo, *magister militum per Illyricum* [comandante en jefe del Ilírico], se dirigieron al Hipódromo con su propio cuerpo de guardia y sorprendieron al populacho allí reunido. Se dice que en la matanza perecieron treinta mil personas. Hipacio y Pompeyo fueron arrestados y ejecutados al día siguiente, y sus cuerpos, como los de las víctimas de tantos emperadores y sultanes posteriores, fueron arrojados al mar. Los patricios que les habían apoyado fueron desterrados y sus propiedades confiscadas. Justiniano raras veces abrigaba sentimientos de venganza durante mucho tiempo y posteriormente, según Procopio, les restituyó a todos ellos, incluidos los hijos de Hipacio y Pompeyo, «tanto las distinciones que antes

disfrutaban como todas las riquezas que él no hubiese regalado a alguno de sus amigos». Los ministros depuestos —Eudemón, Juan de Capadocia y Triboniano— fueron repuestos en sus cargos. Fue el final de la revuelta nika. Pero la ciudad de Constantino, embellecida por Teodosio, era una ruina humeante. Más de la mitad de la metrópoli, incluyendo las fundaciones constantinianas de la Santa Sabiduría, la Santa Paz y los Doce Apóstoles, había quedado arrasada[1].

Justiniano dio principio de inmediato a la reconstrucción. La pequeña iglesia de Santos Sergio y Baco había sido comenzada antes de acceder él al trono en 527 y era el centro de un conjunto en el que figuraban la iglesia de Santos Pedro y Pablo, comenzada antes de 519, y el palacio Hormisdas, residencia de Justiniano como heredero del trono. Santos Sergio y Baco, sin embargo, fue el origen de muchos de los principios que habrían de gobernar las empresas del reinado. De planta central, la iglesia, cuyo espacio se expandía en los nichos y flotaba en las galerías, era de una severidad iconoclasta. Por lo que sabemos no había mosaicos con imágenes, sino tan sólo extensiones de teselas de oro rodeadas por franjas de decoración floral y vegetal. Las formas de los capiteles y la relación entre los detalles arquitectónicos y los motivos ornamentales constituyen bien una innovación bien un cambio de presentación. El capitel jónico tradicional se convierte en una forma artística sobre la cual se extiende una metálica red de hojas estilizadas en marcado relieve. Posteriormente, en otros edificios, estos capiteles se convertirían en remolinos de acantos que parecen agitados por el viento, ricos, ondulantes y fantásticos. La ornamentación, casi siempre derivación de la forma del acanto, puede rebosar del bloque de imposta y del entablamento, extendiéndose en dirección contraria al impulso vertical de la columna o pilar. Alrededor del edificio discurre una soberbia inscripción alusiva a Justiniano y Teodora que se prolonga a lo largo de un friso bajo la galería, y sobre los capiteles pueden verse sus monogramas. Planificación sutil; elegante ornamentación; uso armonioso del mármol, las piedras semipreciosas y el color; contraste visual y táctil entre mármol y mosaico, entre luz y color, entre masa y vacío: éstos son los principios que guían las estructuras de Justiniano.

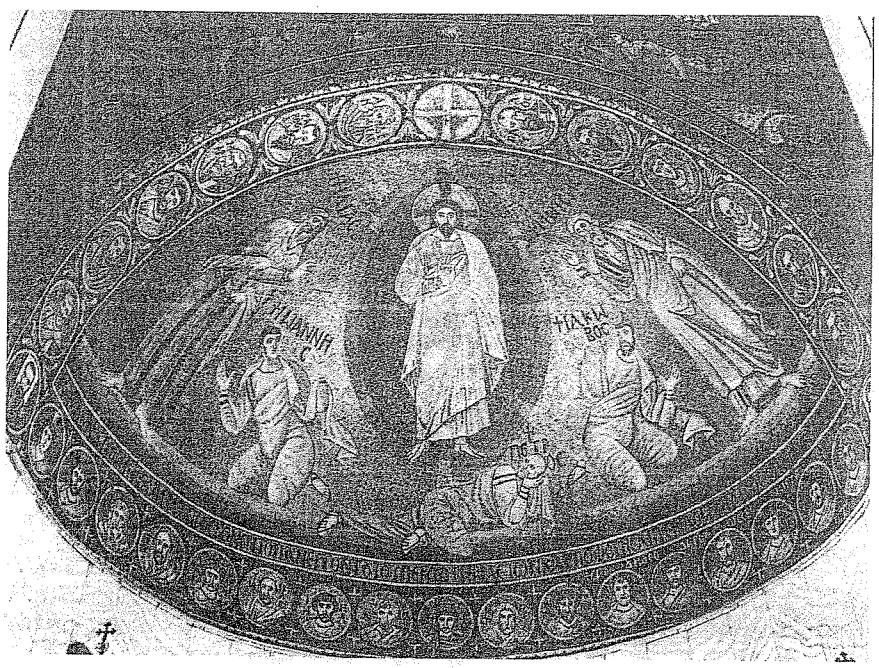
Su momento culminante en arquitectura es la gran iglesia de Hagia Sofia o Santa Sofía, construida entre 532 y 537. Quien planeó Santos Sergio y Baco era evidentemente un genio y un espíritu nuevo, aunque las torpes proporciones y la desmañada utilización del emplazamiento sugieren que quien estuvo a cargo de la construcción fue un maestro albañil de segunda categoría: tal vez, que un arquitecto insensible echó a perder el sueño de un brillante ingeniero. No sucedió así en Santa Sofía. Construida al parecer por un ingeniero más que por un arquitecto —Antemio de Tralles era «el hombre más instruido en la denominada ciencia mecánica no solamente de todos los hombres de su tiempo sino de todos los de muchas generaciones anteriores» (Procopio); «aplicó la geometría a la materia sólida» (Agatias)—, la iglesia es técnicamente atrevida, perfecta en armonía, «maravillosa y aterradora» y una de las mayores de la cristiandad. Era una iglesia cortesana. El vasto espacio central abarcado por la enorme cúpula y por las semicúpulas estaba reservado al clero del Patriarca y al emperador con su séquito. La emperatriz y su cortejo tomaban asiento en la galería del extremo occidental, frente al distante altar. El público —y uno se pregunta cuántos asistentes del pueblo común eran admitidos en el siglo VI— quedaba confinado a algunas de las naves laterales y galerías. Una vez más carecemos de testimonios que sugieran la presencia de imágenes religiosas en el mosaico que cubría la parte superior de las paredes, bóvedas y naves laterales de la iglesia. Había amplias superficies de teselas doradas rodeadas de ramas foliadas, frutos y ornamentos geométricos. La primera cúpula estaba recubierta con mosaicos dorados lisos. Tras su hundimiento en 558 y la construcción de una nueva cúpula con arreglo a diferentes principios por el joven Isidoro de Mileto, el mosaico ofrecía el perfil de una enorme cruz. Debajo de este dosel mosaístico, los muros estaban revestidos con láminas de mármol, pórfido y otras piedras cuidadosamente elegidas y conjuntadas. En su panegírico a la iglesia, Pablo el Silenciario hace especial hincapié en esta selección: «el fresco verde claro de Caristo, el mármol policromo de la variedad frigia, en el cual un rubor sonrosado se mezcla con el blanco o brilla en flores de un rojo oscuro o de plata. Hay también gran riqueza de aquel pórfido espolvoreado de luminosas estrellas que antaño se cargó en las barcazas del ancho Nilo... Está el precioso ónice, que hace ver como si el oro brillase a través de él; y el mármol que produce la tierra de Átrax, no proveniente de un desfiladero de las tierras altas sino de las llanuras, de un alegre color verde, fresco como el mar, o bien como azules flores de centeno entre la hierba, con una ráfaga de nieve acá y allá, en suave contraste con la oscura y brillante superficie.» Los grupos de columnas de la nave y las galerías están enlazadas por una malla horizontal de hojas de acanto estilizadas que se curvan y retuercen y se podría decir que fluyen desde los capiteles, de una nueva forma de cesta y en los cuales abundan los monogramas de Justiniano y Teodora. El efecto de conjunto era rico en luz y color; reforzaba esta riqueza el *synthronon* plateado que se elevaba en el ábside, dividido en tres gradas, por encima del altar dorado; el iconostasio plateado que se alzaba ante el presbiterio; las lámparas de oro que colgaban entre columnas sobre el altar, en las naves laterales y en las galerías; las coronas votivas de oro suspendidas sobre el altar; el gran púlpito revestido de marfil con incrustaciones de plata, y las cortinas de seda y oro. Había probablemente imágenes aisladas. Pablo el Silenciario describe unas colgaduras colocadas en la iglesia por Justiniano, al parecer bordadas con las imágenes de Cristo, san Pedro y san Pablo y alrededor de ellas figuraciones de la filantropía imperial. El Silenciario afirma también que el iconostasio contenía relieves de Cristo, la Virgen, ángeles, profetas y santos. «Tampoco había olvidado el artesano las imágenes de aquellos cuya infancia transcurrió entre la cesta y la red de pescar.» En resumen, Santa Sofía era el teatro religioso más grande y costoso que se puede imaginar, construido y decorado para las representaciones semiprivadas de la liturgia sacra imperial. El público era Dios[2].

Procopio proporciona en sus *Edificaciones* una sorprendente lista de las iglesias, hospitales y palacios levantados por Justiniano después de los motines nikas. De las iglesias grandes, Santa Irene fue iniciada en el lugar de la basílica anterior. Se requirieron reconstrucciones o reparaciones después de otro incendio en 564, y más reparaciones tras un terremoto que tuvo lugar hacia 740. Hoy en día, la basílica, con su bella cúpula, es poco más que una imponente concha que contiene vestigios de una cruz iconoclasta de mosaico en el ábside, pero por lo demás fue despojada de su ornamentación. La iglesia de los Santos Apóstoles fue reconstruida en el solar del Apostoleion de Constantino hacia 536 y dedicada en 550. Hacia el siglo X la iglesia estaba necesitada de reparaciones y se acometió alguna reconstrucción poco después de 960. Fueron precisos más arreglos en 1300, después del interregno latino, pero en el siglo XV la iglesia se hallaba en estado de ruina. Cuando Buondelmonti visitó Constantinopla en 1420, la iglesia de los Santos Apóstoles era «ecclesia iam derupta». Finalmente, todo el edificio fue demolido en 1469 a fin de dejar sitio a la mezquita erigida en honor de Mahomet II el Conquistador (al Fatih). La de los Santos Apóstoles era una iglesia de gran importan-

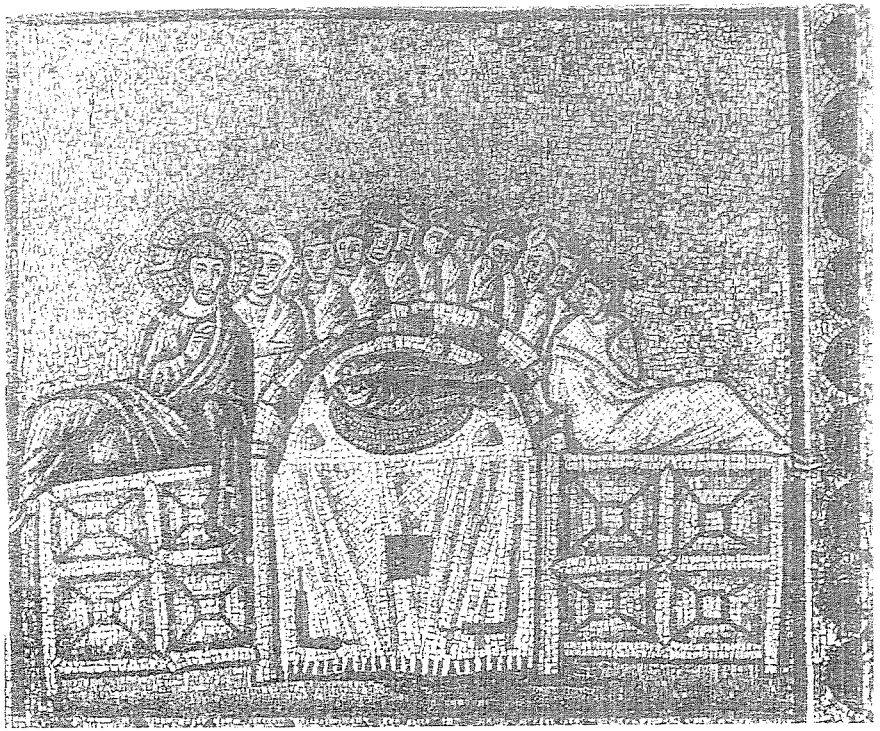
cia. Sirvió de modelo no solamente para la iglesia de San Juan Evangelista de Éfeso, que hizo construir Justiniano y fue concluida hacia 565, sino también para las tres basílicas consecutivas de San Marcos de Venecia, las cuales a su vez influyeron en la construcción de la iglesia de Saint-Front de Périgueux en el siglo XII. Aparte de albergar las reliquias de los apóstoles Andrés, Lucas y Timoteo, la iglesia fue panteón de los emperadores bizantinos hasta comienzos del siglo XI. El último emperador enterrado allí fue Constantino VIII (m. 1028). Nicolás Mesarites redactó una descripción de la iglesia entre 1198 y 1203, pero como la mayoría de los panegíricos bizantinos el texto es más evocador que ilustrador desde un punto de vista histórico[3].

Procopio deja muy claro que la obsesión de Justiniano por construir no se limitaba a la capital ni se originaba necesariamente en razones estéticas. Una gran parte de las *Edificaciones* (Libros II a VI) se ocupa de ciudades reconstruidas, fortificaciones fronterizas, acueductos, caminos y puentes; pero las iglesias constituyen siempre un objetivo fundamental: Éfeso, Jerusalén, Belén, Sabrata en Trípoli, Cartago; iglesias en Bitinia y Galacia; iglesias en los Balcanes. La actividad constructiva en las provincias muestra pocas veces de manera plena todo el impacto de la arquitectura contemporánea de la capital. Las tradiciones locales eran conservadas por los artesanos locales, pero a veces había una exportación general de albañiles y materiales desde la metrópoli. En ocasiones solamente las piezas de mobiliario de mármol, paneles, capiteles e iconostasios eran exportados de las canteras imperiales de la Proconesia. Así, se ha descubierto frente a las costas de Sicilia un barco hundido que iba cargado de columnas de mármol proconesio, ambones, iconostasios, todo ello piezas prefabricadas —por utilizar un término moderno— para alguna iglesia de Occidente. En el monte Sinaí, Justiniano edificó una iglesia que dedicó a la Madre de Dios y «una fortificación muy sólida, y estacionó allí una guarnición imperial para que los salvajes sarracenos no pudieran aprovecharse de que la región estaba deshabitada y utilizar el lugar como base para invadir en secreto las regiones que se extienden hacia Palestina». Actualmente la iglesia de Justiniano, que se halla dentro del monasterio de Santa Catalina, en el monte Sinaí, es una de las mejor conservadas de todas sus empresas. Las inscripciones alusivas al emperador y a su «difunta emperatriz» y al arquitecto Esteban de Aila establecen una fecha entre 548 y 565. Como en las iglesias de Constantinopla, las paredes están revestidas de paneles de mármol esmeradamente conjuntados, pero a diferencia de Santa Sofía el ábside fue decorado con una magnífica representación de la Transfiguración en mosaico [85]. Cristo aparece entre Elías y Moisés, una titilante epifanía en blanco y oro enmarcada por una mandorla en distintos matices de azul de la cual emergen anchos rayos de luz. Debajo de esta aparición, destinada a inspirar veneración, los apóstoles Juan y Santiago se arrodillan y hacen ademanes de asombro y aclamación; bajo los pies de Cristo se recuesta san Pedro. Toda la escena está enmarcada por franjas que contienen medallones; éstos a su vez enmarcan bustos de los doce apóstoles, dieciséis profetas, el rey David y dos beneficiados, Longinos el Hegoumenos y Juan el Diácono. En las enjutas, dos ángeles vuelan hacia un medallón en cuyo interior se halla el Agnus Dei y, debajo, otros dos medallones son marco de los bustos de la Virgen y san Juan Bautista. Arriba, a ambos lados de dos ventanitas, Moisés se quita las sandalias ante la zarza ardiente y recibe las Tablas de Ley. Aunque los capiteles y columnas de la iglesia revelan una deficiente ejecución local, parece haber suficientes razones para suponer que el equipo de mosaístas y los materiales fueron enviados de la metrópoli y que en el monte Sinaí se conservan los únicos ejemplos de estilo bizantino puro en mosaico de mediados del siglo VI. Cierto es que el tratamiento de las formas y los drapeados y el modelado de los rostros difieren del estilo de Rávena (San Vital) o de Salónica (Hosios David), ciudades ambas que contaban con tradiciones artesanas locales. Efectivamente, no carece de interés observar que la tendencia a subrayar las formas, la elíptica ejecución de los muslos y la composición de la forma por medio de una especie de yuxtaposición de las partes componentes, tienen su reflejo en las escenas de género que adornan el suelo de mosaico conservado en el Gran Palacio de Constantinopla [142], fechado probablemente en la segunda mitad del siglo VI[4].

85. La Transfiguración. Mosaico del ábside. Entre 548 y 565. *Monte Sinaí, monasterio de Santa Catalina*, iglesia. (Expedición de Alejandría, Michigan y Princeton al monte Sinaí).



Aunque no hay testimonio de patrocinio imperial directo en la edificación y decoración de las iglesias, Rávena es el siguiente espejo importante de la época de Justiniano. En 493 los godos habían entrado en la ciudad, pero su rey Teodorico, que había pasado diez años en Constantinopla como rehén, en el período formativo de su vida, construyó y decoró bajo la plena influencia de la metrópoli. Con toda seguridad utilizó trabajadores locales. Es inevitable hallar en todos los monumentos de Rávena una compleja síntesis de tradiciones imperiales de la corte teodosiana, los legados de Roma y Milán y la nueva corriente de inspiración originaria de Constantino. Teodorico, cuyo ministro era Casiodoro, era el ejemplo clásico de bárbaro ilustrado. Aunque de fe arriana, era imparcial en materia religiosa. Reconoció la so-

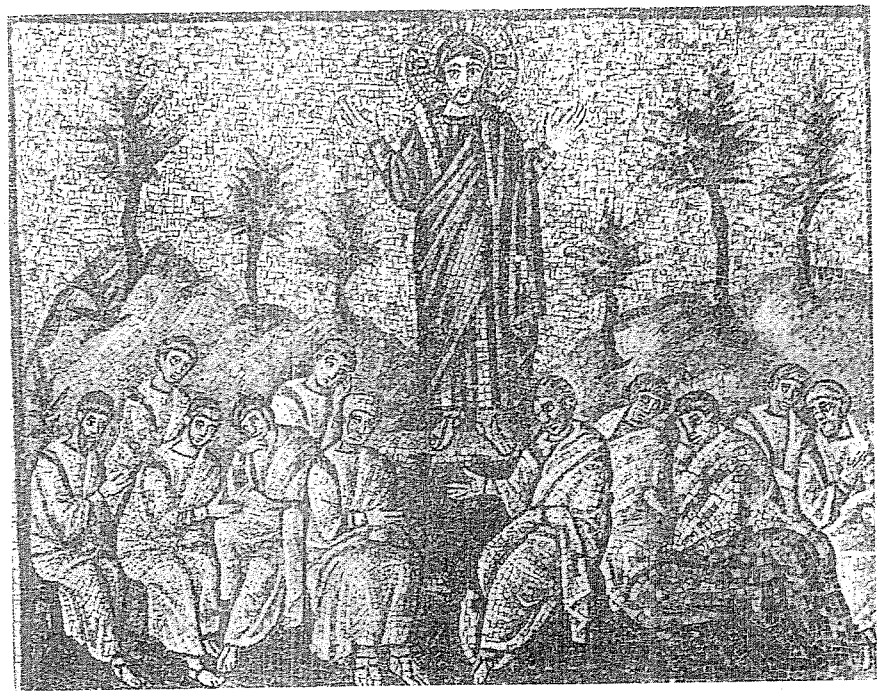


86. La Última Cena. Mosaico de la nave. Principios del siglo VI. *Ravena, San Apolinar Nuevo* (Instituto Arqueológico Alemán, Roma).

berania bizantina y su reinado, después de las guerras contra los godos, fue una época de dicha y prosperidad en toda Italia. Se mejoró la agricultura, se desecaron pantanos, se hicieron puertos y se rebajaron los impuestos. Teodorico era algo entendido en mística bizantina pero era igualmente sensible al pensamiento patricio de Italia. Así, la iglesia de San Apolinar Nuevo, en un principio dedicada al Salvador, una iglesia cortesana adosada al palacio, fue construida sobre una planta basilical occidental utilizando una técnica de ladrillo originaria de Milán, y revestida de mármol por trabajadores traídos, según Casiodoro, de Roma; los capiteles fueron muy posiblemente importados de Constantinopla. Si bien la iglesia es bella ya sólo por su estructura, su mayor gloria es la decoración mosaística de las paredes de la nave, en tres órdenes. La franja más alta, por encima de las ventanas, consta de una serie de veintiséis paneles —trece a cada lado de la nave— que representan escenas de la vida de Cristo, las más antiguas conservadas en mosaico. Cada panel se halla flanqueado por motivos parecidos, cuya semejanza da lugar a un ritmo: el motivo es una especie de nicho coronado por una crucecita de plata

flanqueda por palomas. La escenas siguen un orden cronológico empezando por el ábside y avanzando hacia la fachada. Algunos estudiosos han sugerido que estas escenas se corresponden con textos litúrgicos siro-jacobitas o norteitalianos, pero en realidad el orden no se adapta a los textos; parece razonable suponer que la intención era simplemente relatar la vida de Cristo. En los paneles hay diferencias estilísticas; los mosaicos parecen ser obra de dos equipos; se ha afirmado que un maestro fue responsable de los Milagros y otro de la Pasión. El estilo de ambos equipos es tributario de tradiciones y modelos romanos —es interesante recordar que han sido comparados con la representación de los milagros tallada en marfil en el díptico Andrews [38], obra romana de hacia 460— con una economía en la narración del acontecimiento histórico que evoca algunos mosaicos de Santa María la Mayor, San Pablo Extramuros y Santos Juan y Pablo. Una escena puede ser mera constancia de un acontecimiento, como en la Santa Cena [86], o expandirse hasta constituir un paisaje, como en el Huerto de Gethsemaní [87]. Cristo es representado habitualmente sin barba, con el cabello unas veces corto y otras largo y revestido de la púrpura imperial. La representación de los apóstoles en bastantes de estos resúmenes narrativos recuerda la que aparece en el ábside de San Aquilino de Milán [15].

87. El Huerto de Gethsemaní. Mosaico de la nave. Principios del siglo VI. *Ravena, San Apolinar Nuevo* (Instituto Arqueológico Alemán, Roma).

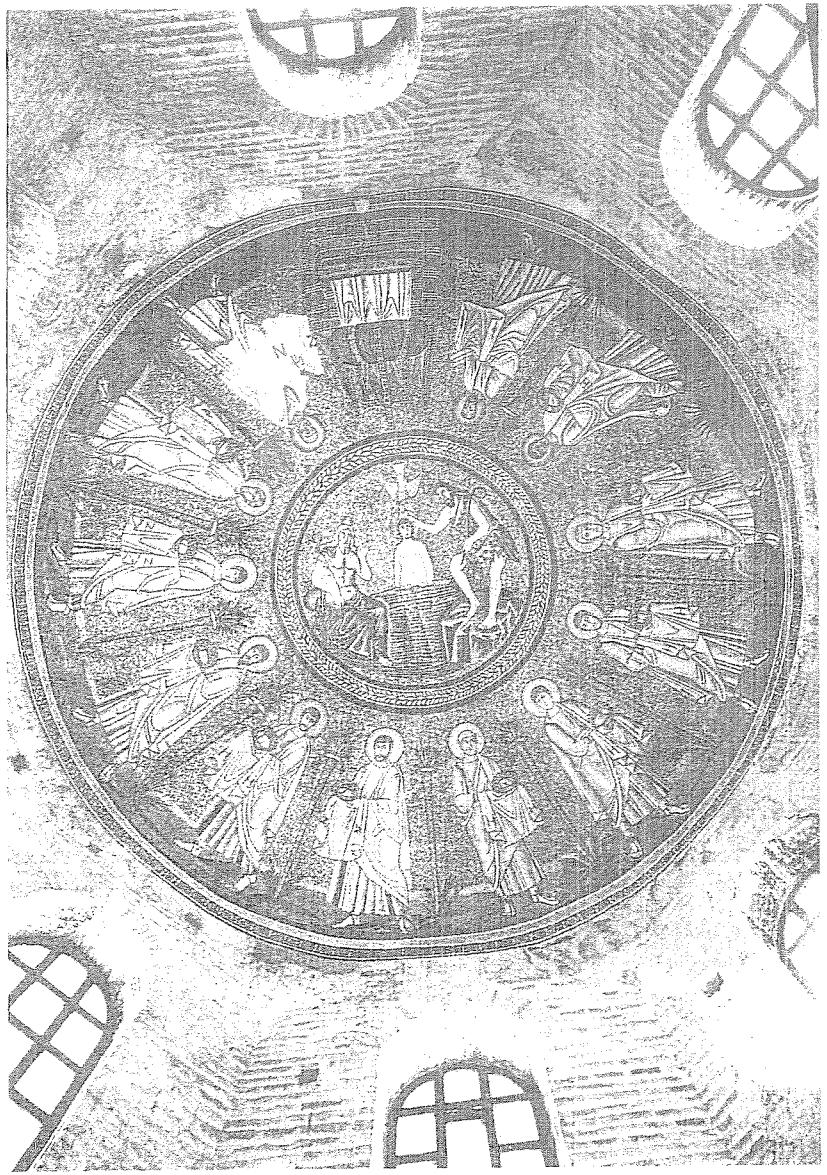


88. Procesión de vírgenes. Mosaico de la nave. Entre 565 y 569. *Rávena, San Apolinar Nuevo* (Instituto Arqueológico Alemán, Roma).

Entre las ventanas superiores, la segunda franja presenta figuras aisladas de apóstoles y profetas. La tercera franja, la más amplia y sorprendente de todas [88], muestra a un lado una procesión de vírgenes avanzando desde Classis, el puerto de Rávena, hasta la Virgen y el Niño entronizados y adorados por los Reyes Magos, y al otro lado unos mártires avanzando en procesión hacia Cristo entronizado desde el palacio de Teodorico. Las vírgenes van ataviadas con traje de Augusta; algunos investigadores han observado influencias constantinopolitanas en las representaciones de Cristo y la Virgen, que datan de la época de Teodorico. Las vírgenes y mártires y los Magos no son de esa época. Tras la reconquista bizantina en 540, la iglesia abandonó finalmente el arrianismo para volver a la ortodoxia. Esta *reconciliatio* tuvo lugar durante el obispado de Agnellus (556-69) obedeciendo un edicto de Justiniano. La iglesia fue dedicada esta vez a san Martín de Tours, el martillo de los herejes, y las vírgenes y los mártires conducidos por san Martín y los Magos reemplazaron a las figuras anteriores, las cuales, considerando que salen del palacio y del puerto de Rávena, representaban probablemente a Teodorico y su corte o quizá a otros próceres arrianos. A pesar de la drástica restauración, la noble belleza de estos mosaicos, con sus luminosos matices de blanco y gris, verde, azul, rojo y oro, mantiene su hechizo sobre el espectador mucho después de que éste ha salido de la iglesia. También de la época de Agnellus, probablemente de hacia 561, un retrato de Justiniano lo presenta más grueso y entrado en años que el retrato de San Vital; de hecho en esa época el emperador tendría cerca de ochenta años. En el segundo cuarto del siglo VIII, a consecuencia de un terremoto, se hundió el tejado del ábside. En el IX se añadió una cripta y, tal vez a causa del traslado de sus reliquias, la iglesia fue finalmente dedicada a san Apolinar[5].

La cúpula del Baptisterio de los Arrianos, edificado durante el reinado de Teodorico —la actual iglesia del Santo Espíritu era la catedral arriana—, fue ornada con mosaicos inspirados en los del Baptisterio de los Ortodoxos pero diferentes de ellos. Se ha argumentado que la decoración de la iglesia se llevó a cabo en dos períodos (la distancia entre ambos es difícil de determinar) por cinco mosaístas. Al igual que en el Baptisterio de los Ortodoxos [24], el centro de la cúpula está dominado por el Bautismo de Cristo [89], alrededor del cual los apóstoles, portando cruces o guirnaldas, avanzan en majestuosa procesión. A diferencia del Baptisterio de los Ortodoxos, no obstante, los apóstoles caminan en dirección a un altar-trono con colgaduras y un almohadón sobre el que se yergue una cruz alhajada. Esta escena, la *etimasia*, «el trono aposentado en el cielo» men-

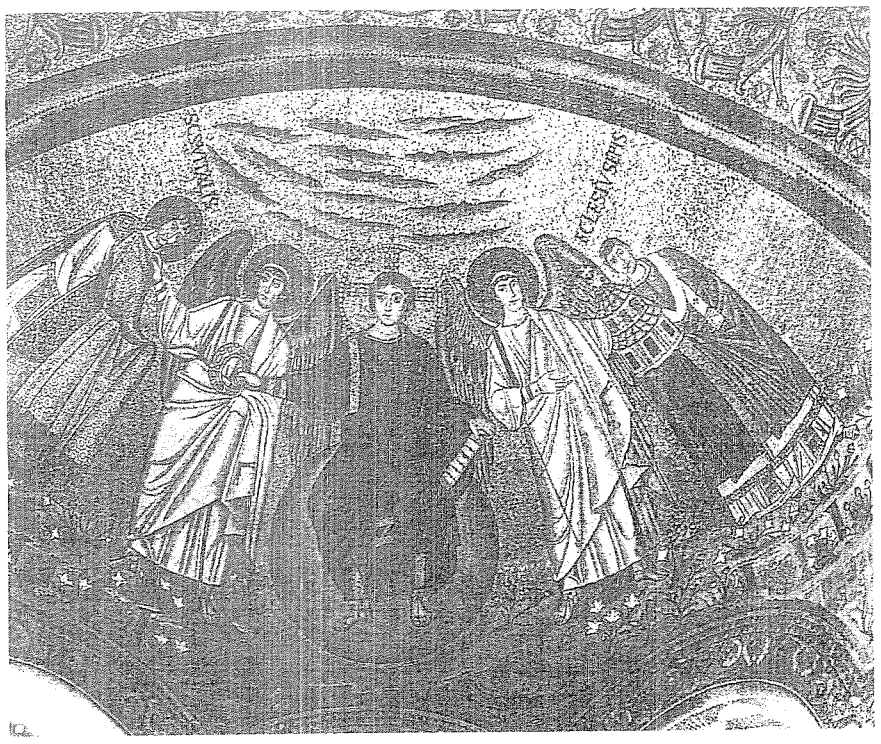
61/208



89. El Bautismo de Cristo: debajo, los apóstoles. Mosaico de la cúpula. Principios del siglo VI. *Rávena, Baptisterio de los Arrianos* (Fotofast-Bologna).

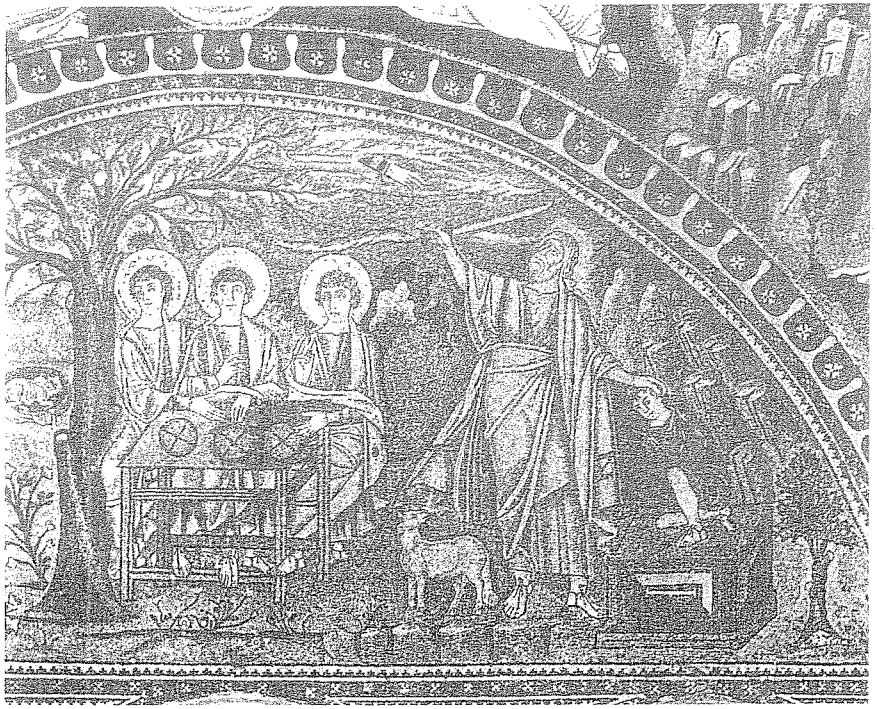
cionado en el capítulo IV del Apocalipsis, hace su primera aparición en el arco triunfal de Santa María la Mayor de Roma, pero hubo sin duda representaciones más antiguas en Oriente, en la época de Constantino. El estilo de los mosaicos del Baptisterio de los Arrianos es más simple, tanto en las formas como en los drapeados, que el del Baptisterio de los Ortodoxos; no hay sutilezas en el uso de luces y sombras, del modelado y el movimiento, en la composición y en el sentido del espacio en esta visión, no por ello menos importante[6].

Quizá uno de los interiores de iglesia más bellos que existen, aunque la posteridad lo ha desfigurado, es el de San Vital de Rávena. No hay pruebas, a pesar de los retratos imperiales del ábside, de que la construcción contara con el patrocinio imperial, aunque el plan se acerca mucho a las iglesias cortesanas de Justiniano. La iglesia fue iniciada después del regreso del obispo Eclesio (521-32) de una embajada en Constantinopla hacia 525 y fue financiada por un banquero local, Juliano Argentario. Cuando murió Eclesio la construcción continuó con el obispo Víctor (538-45), cuyo monograma aparece junto al de Eclesio en los capiteles del piso bajo. La iglesia no fue concluida ni consagrada hasta 547, al principio del obispado de Maximiano (546-56), cuyo retrato aparece entre



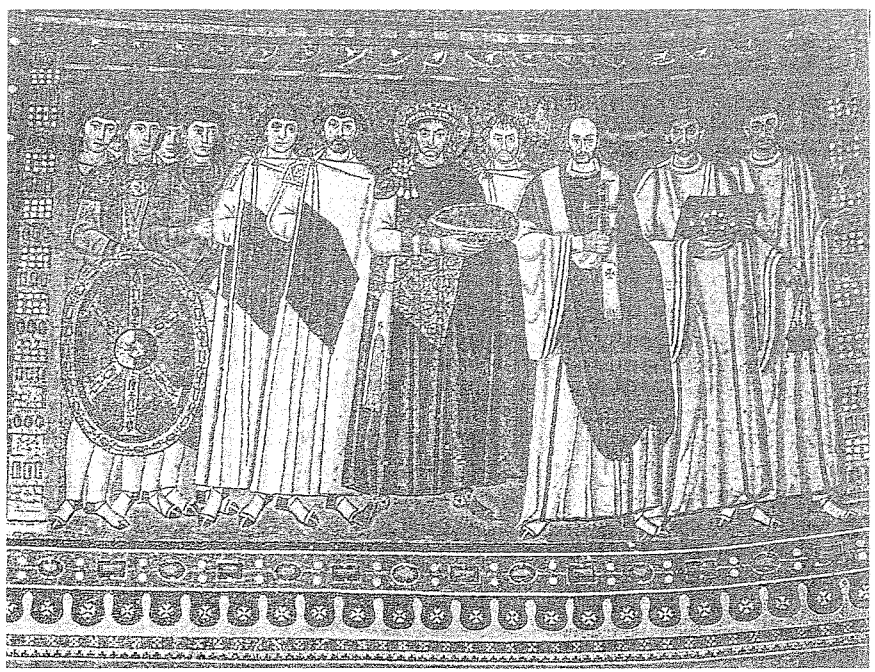
90. Cristo entronizado entre san Vital y el obispo Eclesio. Mosaico del ábside. Segundo cuarto del siglo VI. *Rávena, San Vital* (Hirmer Fotoarchiv).

62/208



91. El Sacrificio de Isaac. Mosaico del tímpano izquierdo. Segundo cuarto del siglo VI. *Rávena, San Vital* (Instituto Arqueológico Alemán, Roma).

el séquito imperial en el ábside; su cátedra de marfil, que lleva su monograma, se conserva actualmente en el Palacio Arzobispal. De planta central, con un ábside, un nártex y galerías, San Vital es incuestionablemente bizantina en su concepción y a menudo ha sido considerada como una edificación hermana de Santos Sergio y Baco de Constantinopla. El plan es bastante similar, pero la construcción es más sutil que la de la iglesia metropolitana, con su imponente manera de lanzarse al espacio, su refinada nobleza, su luz acariciadora. No hay duda de que los fustes y capiteles de las columnas fueron importados de los talleres de Proconesia. Por otra parte, se utilizan al parecer trabajadores locales y gran parte del material empleado es también local, si bien los ladrillos imitan los de Constantinopla y es posible que el arquitecto fuera un latino que hubiera realizado un aprendizaje en la metrópoli. Una vez más, la mayor gloria es la decoración de mosaico y mármol del presbiterio. Dado que el obispo Eclesio se halla representado a la izquierda de Cristo en el ábside [90], puede afirmarse que esta parte de la decoración mosaística data de la época en la que él vivió, pero muchos expertos consideran que toda la decoración fue realizada en tiempos de Maximiano. Cristo, sin barba, con el cabello corto y un nimbo en forma de cruz y ataviado con la púrpura imperial, está sentado encima de un orbe entre arcángeles que le presentan a san Vital y al obispo Eclesio. San Vital se halla en pie a la derecha de Cristo, en traje de corte y con las manos cubiertas por la clámide, dispuesto a recibir la corona que Cristo le ofrece; a la izquierda de éste, el obispo Eclesio presenta su iglesia. Debajo del orbe hay una terraza florida sobre la que se apoyan los arcángeles, los santos y el obispo y de la que brotan los cuatro ríos del Paraíso. Arriba, en las enjutas, se hallan las ciudades de Jerusalén y Belén. El tema de las otras escenas del presbiterio es eucarístico en su conjunto. En el tímpano izquierdo, Abraham recibe a los tres ángeles bajo el roble, en Mamré, y se dispone a sacrificar a Isaac [91]; en las enjutas hay una representación de Jeremías y de Moisés recibiendo las Tablas de la Ley, con los israelitas debajo; en la parte superior del tímpano hay dos ángeles que portan un medallón con una cruz adornada con joyas. En el tímpano de la derecha Abel y Melquisedec hacen sacrificios; en las enjutas, Moisés se desata la sandalia ante la zarza ardiente y cuida de los rebaños en Jetró; hay asimismo una representación de Isaías; se repiten los ángeles con la cruz y el medallón. En la bóveda del presbiterio, cuatro ángeles con orbes sostienen una guirnalda central que enmarca al Agnus Dei. En el sofito del arco que se levanta sobre el centro del prebiterio, una cadena de medallo-



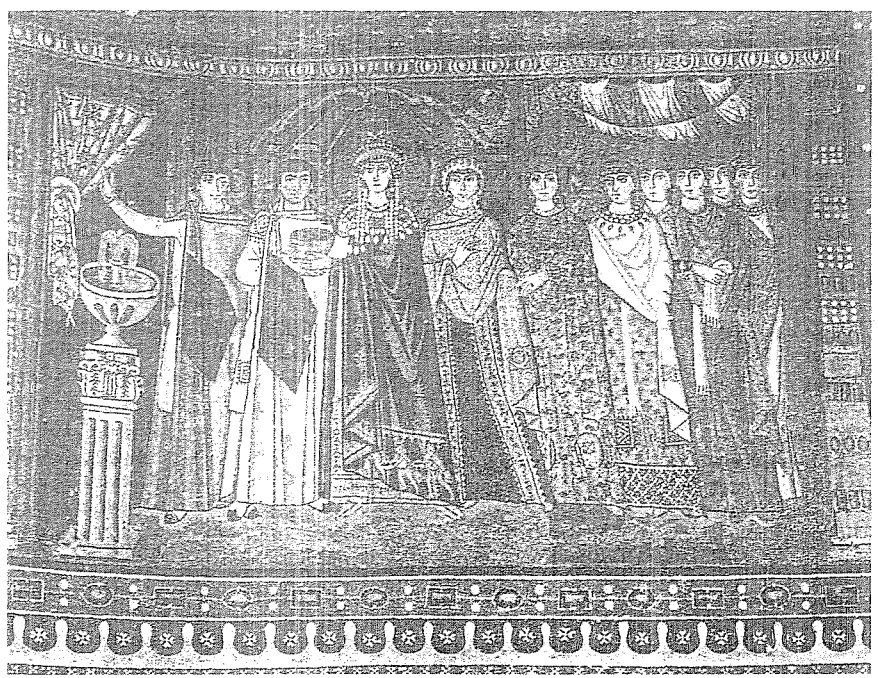
92. Justiniano y su séquito, incluyendo al arzobispo Maximiano. Panel de mosaico del presbiterio. Probablemente c. 547. *Rávena, San Vital* (Fotofast-Bologna).

nes con bustos de apóstoles y santos, incluyendo a san Gervasio, a san Protasio y a los hijos de san Vital —aquí hay influencias milanesas—, asciende hasta el busto de Cristo, con barba y cabello largo. En las paredes entre las aberturas de la galería y la entrada y en los extremos absidales del presbiterio aparecen los cuatro evangelistas sentados en un paisaje rocoso con sus símbolos sobre ellos. Entre estas escenas principales hay una asombrosa riqueza de motivos ornamentales secundarios: jarrones llenos de fruta, picoteada por pájaros, pavos reales, cornucopias cruzadas, flores, acantos habitados por un auténtico zoológico de aves y animales; el conjunto es una llamarada de oro y ricos colores que aumenta y disminuye con la luz del día y de la noche, a la cual había que sumar todas las lámparas de plata y oro que colgarían dentro del presbiterio, abrumador en su parpadeante irradiación. Y además, los retratos imperiales...

Dentro del ábside, a derecha e izquierda de las grandes ventanas y por encima del revestimiento de marfil y pórfido de las paredes que componen el fondo del trono episcopal, se muestran al pueblo las epifanías imperiales. En el lado del Evangelio, el emperador Justiniano [92], con la cabeza rodeada de un halo, se yergue con todos sus atributos sosteniendo una gran bandeja de oro. A su izquierda y un poco detrás de él se hallan dos ministros de Estado y un secretario, así como el arzobispo Maximiano y dos miembros de su clero, uno de ellos portando un gran libro encuadernado en oro y piedras preciosas; a su derecha, en el extremo, un grupo de la guardia real. Todos están en pie ante un fondo verde, apresados en un instante y —esperamos— para mucho tiempo, en el leve balanceo de una lenta procesión que se ha dado la vuelta de repente, como un solo hombre, para enfrentarse al espectador. En este ligero balanceo y giro repentino, todos los miembros del cortejo imperial dirigen su mirada, orgullosa y arrogante y sin embargo amable, hacia el espectador. No hay intento alguno, a diferencia del misorio teodosiano, de distinguir al emperador mediante la estatura o el aislamiento. Justiniano parece algo más bajo que Maximiano; su séquito se apiña en torno a la figura central, a la cual, a pesar de la clámide, púrpura y con un gran tablión oro, verde y rojo, y sujeta con una enorme fíbula de oro y joyas, no se concede más espacio en anchura y en amplitud de ademán: la mano izquierda, cubierta, que sostiene la bandeja se coloca delante del codo de Maximiano. Con todo, el contraste entre esta figura, vestida de púrpura y ricamente alhajada, y el séquito, en cuyo atavío predomina el blanco, es notablemente dramático. Todas las figuras tienen unas proporciones ligeramente alargadas y su longitud se ve acentuada por las líneas rectas y severas de sus túnicas, que ocultan las formas y destacan la aguda caracterización de las cabezas que emergen sobre ellas. Se evocan al mismo tiempo la imagen natural y la sobrenatural. Justiniano, el vicario de Dios, es el ideal imperial encarnado. En la puesta en escena no hay intento alguno de sugerir el lugar. La epifanía imperial se deja ver ante un fondo dorado y sobre un suelo verde. Las formas acabadas, los atributos del poder, los retratos del natural, indican un momento en el tiempo, pero esta visión emerge de la luz, el color y la armonía en el infinito y los irradia a su vez.

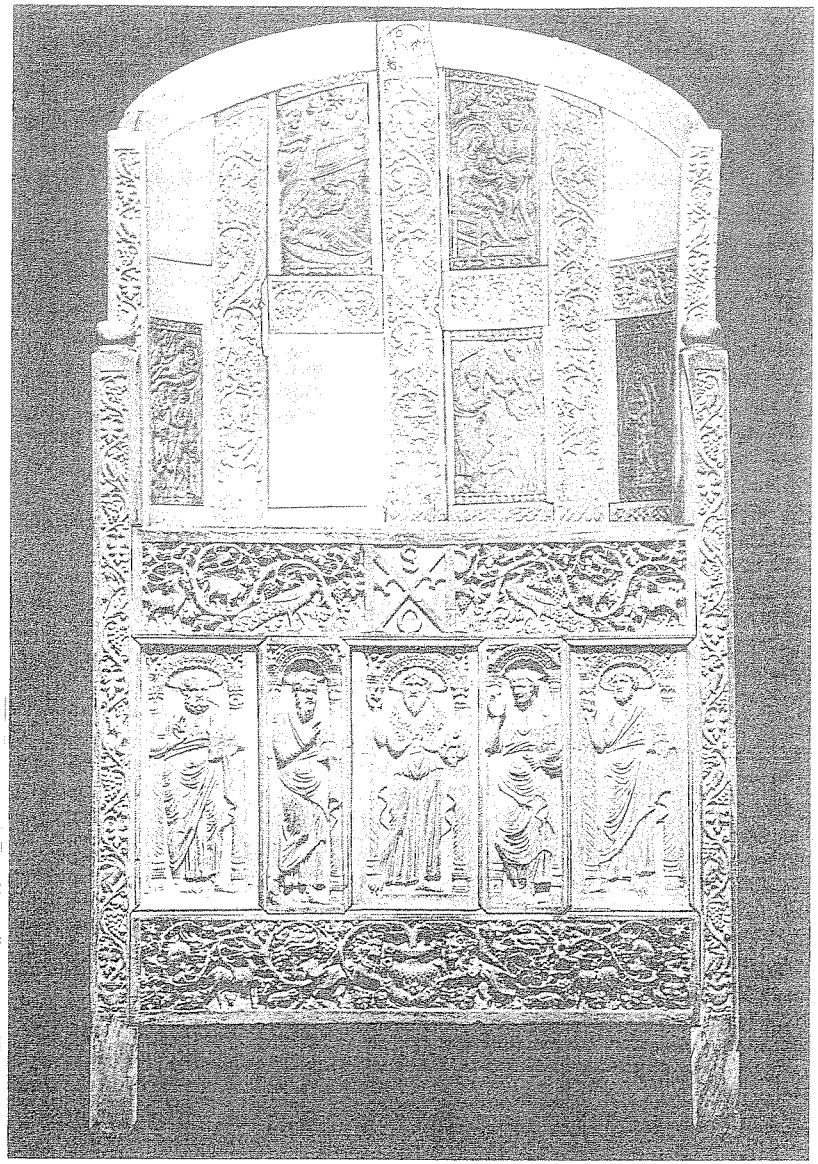
En el lado de la Epístola, la emperatriz Teodora [93], una destacada figura engalanada con joyas, diadema, *catatheistae* y collar, ataviada con una clámide de púrpura bordada en oro con las figuras de los tres Magos —es de observar la insistencia en la epifanía—, sostiene un cáliz de oro; es precedida por dos chambelanes y también hace una pausa en su procesión. Como en el panel de enfrente, todo el cortejo parece haberse vuelto en un momento de la procesión para dirigir la mirada hacia los fieles. Pero aquí hay menos unanimidad en el esfuerzo por transmitir una sensación de intensidad: algunas de las damas posan la mirada en la Augusta, otras miran en diferentes direcciones; uno de los chambelanes alarga el brazo hacia una cortina recogida que cuelga de la puerta, pero vuelve la vista hacia la emperatriz. Sólo Teodora, el primer chambelán y las principales damas de honor reclaman la atención del espectador con su mirada orgullosa e impasible. Excepto por la estatura exagerada con que es representada en el panel, la descripción de Procopio parece tener aquí su eco a través del tiempo: «Era hermosa de rostro y asimismo encantadora, pero de baja estatura y con tendencia a la palidez, no ciertamente descolorida por completo sino ligeramente cetrina. La expresión de sus ojos era siempre sombría y tensa.» En este panel el tiempo y el espacio asumen un papel secundario. ¿Cuándo y dónde podemos imaginar que haya tenido lugar la escena? La emperatriz se halla en pie en un nicho coronado por una concha, las damas acompañan a la emperatriz debajo de un dosel recogido; delante de la puerta, a la izquierda, hay una fuentecita de la que brota agua: el escenario parece enteramente secular, como si la Augusta estuviese a punto de salir del palacio para asistir a una ceremonia de dedicación. Algunos han argumentado que no hay que entender el fondo como «realidad arquitectónica» sino como mero atributo y símbolo imperial. Otros opinan que dicho fondo tiene carácter eclesiástico y que los dos grandes paneles han de ser interpretados como la Gran Entrada del emperador durante la misa; los retratos encajarían entonces en el

93. Teodora y su séquito. Panel de mosaico del presbiterio. Probablemente c. 547. *Rávena, San Vital* (Fotofast-Bologna).



programa eucarístico general de la decoración del presbiterio. Otros han rechazado de plano esta teoría y mantienen que la Gran Entrada del emperador no fue introducida hasta la época de Justino II y que la emperatriz no participó en ninguna época en la procesión de los oblatos, pues a ninguna mujer le estaba permitido atravesar la barrera del coro. Esto ha sido negado a su vez por la aseveración de que la Gran Entrada se efectuaba ya antes de Justino II y que los paneles representan la procesión anterior a la entrada en el santuario, de modo que la presencia de la emperatriz era posible en aquélla. Por otra parte, en Constantinopla, cuando la emperatriz iba con gran ceremonia a Santa Sofía se trasladaba desde el palacio a la galería del extremo oeste y no bajaba a la nave de la iglesia. La mayoría de estas discusiones son en realidad desacuerdos sobre la interpretación del *Libro de Ceremonias* de Constantino VII, compilado en el siglo X, y no es preciso detenernos en ellas aquí. Lo más probable es que los paneles manifiesten el interés por la reciente reconquista bizantina de Italia, así como el apoyo al virrey Maximiano, un candidato imperial, la entrega de regalos a la iglesia de San Vital y la acentuación de las dos esferas de autoridad, el *imperium* y el *sacerdotium*. Es cierto que Justiniano y Teodora nunca fueron a Roma; debieron de enviar retratos desde Constantinopla con el fin de que los copiaran en mosaico a modo de lauraton para afirmar la presencia imperial, y, dado que Teodora murió en 548, fueron seguramente realizados a tiempo para la dedicación de la iglesia por Maximiano en 547[7].

De todos los regalos enviados por Justiniano a su virrey Maximiano sólo se ha conservado uno: una cátedra de marfil con el monograma del obispo tallado en la parte delantera. Además, la silla de Maximiano es la única de la época paleocristiana conservada casi completa. Los paneles de marfil tallado que cubren la armazón de madera presentan una serie de estilos de fuerte tradición helenística y una serie de escenas de la vida de Cristo y de la de san José; san Juan Bautista entre los cuatro evangelistas domina el frente de la silla; además hay un rico vocabulario de ornamentación accesoria [94]. Por desgracia la silla ya no se encuentra en su estado original. Los paneles que representan la historia de José están al parecer intactos —tal vez el paralelismo que se puede elaborar partiendo de estas escenas es que Maximiano había de ser para Justiniano lo que José fue para el faraón— pero de los treinta y nueve paneles originales que narran la vida de Cristo sólo se han conservado veintisiete, si bien algunos son conocidos a través de dibujos del siglo XVIII. Las disposición de los paneles conservados ha sido motivo de controversia. Además han desaparecido partes de los bordes ornamentales. La silla fue restaurada de manera inadecuada en 1884; se destruyó la mayor parte de la estructura de madera original y se dio lugar a que la superficie de marfil se deteriorase, tal vez como consecuencia de una limpieza imprudente. En 1919 la silla fue de nuevo reconstruida y se recuperaron algunos paneles que habían ido a parar a otras colecciones; en 1956 se llevó a cabo una restauración completa. Las marcas para el montaje que se encuentran en el reverso de los paneles son letras griegas contemporáneas de la talla. Mientras que la mayoría de los estudiosos ha mostrado acuerdo respecto a la fecha, poco anterior a 547, ha habido considerable controversia en cuanto al lugar de origen: Antioquía, Alejandría, Rávena, Constantinopla. No cabe duda, sin embargo, de que ha de ser considerada en relación con el panel Barberini, partes de algunos dípticos imperiales, el díptico sagrado actualmente en Berlín y la gran bandeja de plata del obispo Paternus [79], que ofrece interesantes comparaciones con la decoración de la silla —obras oficiales todas ellas cuya procedencia de Constantinopla parece ahora segura— y con fragmentos de tallas de mármol del Museo Arqueológico de Estam-

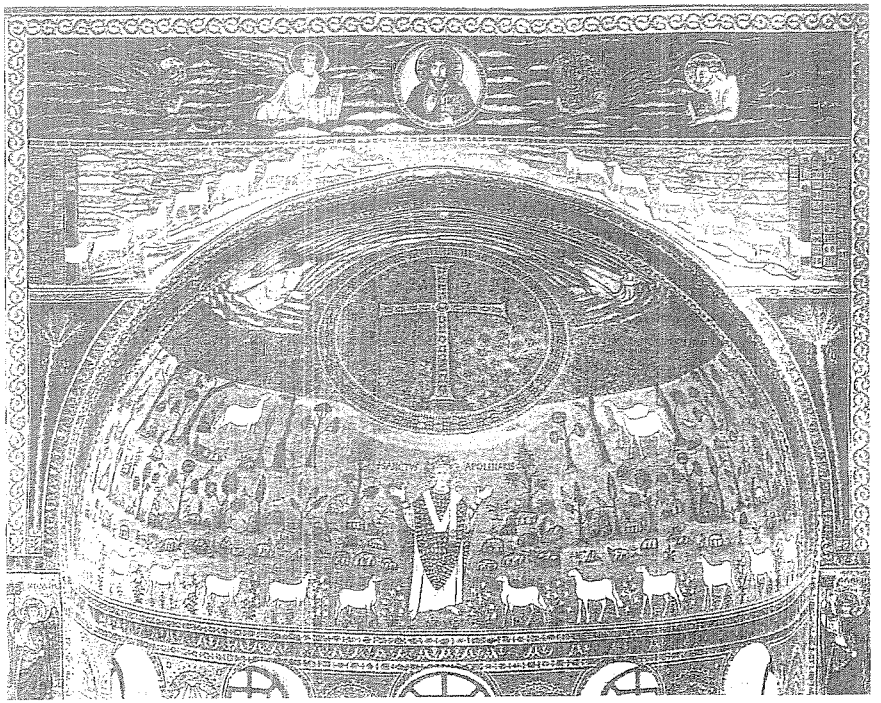


94. Silla de Maximiano. Marfil. Constantinopla, c. 547. *Rávena, Museo Arzobispal* (Hirmer Fotoarchiv).

bul, y debe ser situada dentro de la *renovatio* que con toda certeza tuvo lugar en la metrópoli durante el reinado de Justiniano. Hay, claro está, diferencias estilísticas entre estas piezas, al igual que las hay entre los dípticos consulares y entre las obras en plata con sellos consulares. Es preciso recordar que en Constantinopla no había en el siglo VI una rígida homogeneidad de estilo. El arte era aún ecléctico. No parece haber razón alguna para dudar que hubiese una escuela de tallistas en marfil que trabajara para el emperador y la corte y fuese capaz de producir temas cristianos dentros de la tradición helenística que hace que la plata de Justiniano sea tan notable. No hay pruebas documentales que confirmen que la silla fuera un regalo del emperador, pero parece probable que fuese enviada como símbolo de la benevolencia imperial; desde luego no estaba destinada a ser utilizada sino que probablemente se llevaría en procesión, engalanada con colgaduras y unos cojines en los que reposaban los evangelios o una cruz enjoyada, con la finalidad de indicar la restauración del poder bizantino en Italia y más concretamente de reafirmar la posición de Maximiano como obispo de Rávena. Maximiano era un diácono pobre de Pola que ascendió a una elevada posición gracias a su habilidad política. Se ganó el favor tanto de Justiniano como de Teodora —no era tarea fácil impresionar a ambos— y fue nombrado obispo de Rávena contra los deseos del pueblo, finalmente aplacado por su discreción y generosidad y por sus obras públicas. La cátedra de Maximiano ha de verse, pues, como un símbolo de muchas facetas de la historia y el estilo paleobizantinos, como un monumento que se inserta en la tradición antigua tardía y sin embargo no pertenece a la Antigüedad tardía, como una obra representativa del culto al helenismo tan constante en la metrópoli, cristiano en espíritu y sin embargo griego en herencia, como un símbolo del gobierno combinado de *sacerdotium* e *imperium*. La silla se conserva actualmente en el Palacio Arzobispal cerca de una capilla que contiene una curiosa representación de Cristo ataviado como un guerrero que holla con los pies a unos animales, ahora muy restaurada, y una bóveda cuya decoración mosaística se aproxima, aunque en una gama de color reducida, a la del presbiterio de San Vital: ángeles sobre un orbe estirándose para sujetar una guirnalda que enmarca al Agnus Dei. La capilla fue construida durante el episcopado de Pedro II entre 494 y 519/20, y la decoración de mosaico data de la misma época, pero la bóveda de la capilla, la cadena de medallones con los bustos de los apóstoles, que aparecerían también en San Vital, en Poreč (Parenzo, costa de Dalmacia), en la iglesia de Panagia Kanakaria de Chipre y en la iglesia decorada por Justiniano en el monte Sinaí, confirman que Constantinopla era el centro del estilo y de la iconografía[8].

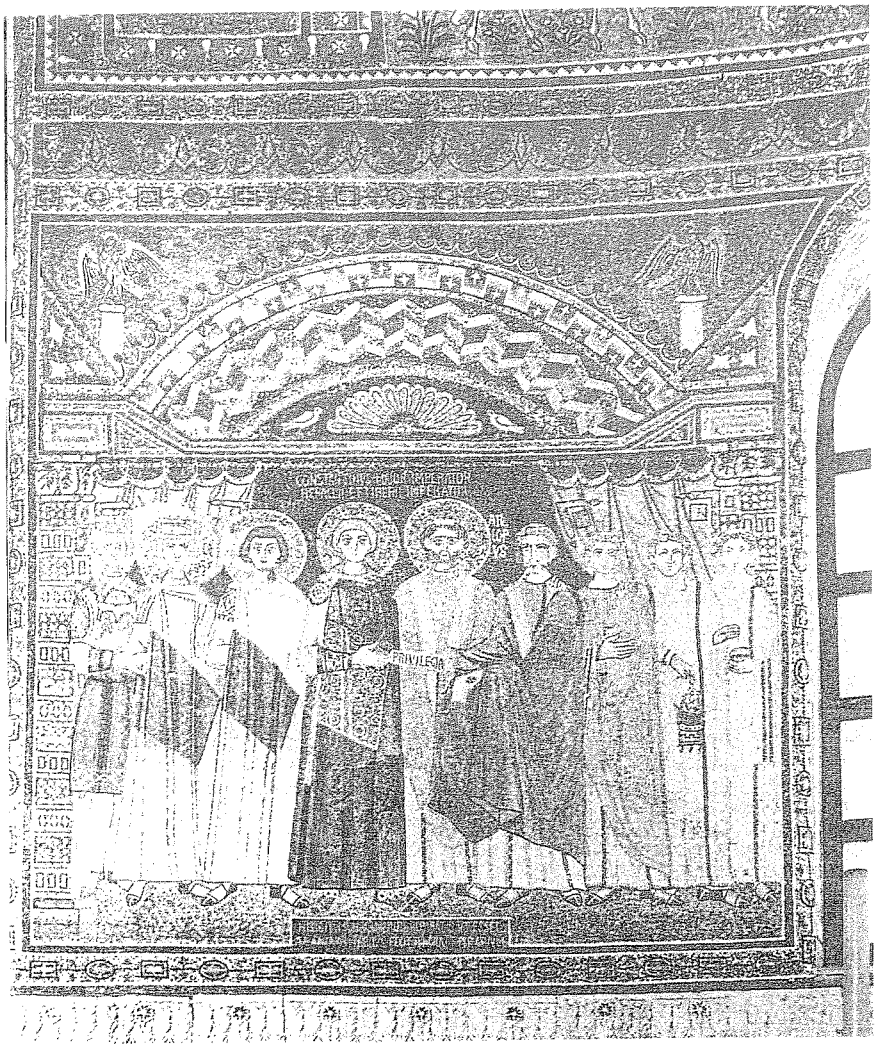
San Vital no fue la única iglesia de Rávena construida o decorada con el patrocinic del banquero Juliano Argentario. Él fue el donante de los mosaicos del ábside y el arco de San Michele in Affricisco hacia 545, actualmente trasladados a Berlín, donde pueden verse restaurados tras múltiples daños, pues la iglesia se hallaba en ruinas a mediados del siglo XIX. Los mosaicos presentan en el ábside a un Cristo juvenil con un nimbo en forma de cruz ornada con joyas y sosteniendo una gran cruz entre ángeles, ante un remoto paisaje. En el arco, encima de las figuras de los santos Cosme y Damián, un Cristo barbado y con largos cabellos, entronizado entre nueve ángeles, siete de los cuales tocan trompetas, anticipan representaciones posteriores del Juicio Final. Bajo el arco, doce palomas avanzan en dirección al Agnus Dei, parte de la gramática común del simbolismo paleocristiano.

El simbolismo es particularmente claro en San Apolinar en Classe, otra iglesia decorada a expensas de Juliano Argentario y consagrada por el arzobispo Maximiano en 549.



95. San Apolinar en oración entre símbolos de los apóstoles y la Transfiguración. Mosaico del ábside. Poco anterior a 549. *Rávena, San Apolinar en Classe* (Hirmer Fotoarchiv).

Aunque la iglesia se ha mantenido en toda su sencillez formal y espacial —es una de las basílicas paleocristianas más hermosas— y se ha conservado gran parte de los revestimientos de mármol, columnas y capiteles originales, todos ellos procedentes de las canteras de Proconesia, los mosaicos del ábside han sido restaurados con una notable falta de sensibilidad. San Apolinar se halla de pie en el centro, rezando, con seis corderos a cada lado, en un paisaje idealizado; sobre él aparece una gran cruz adornada con joyas dentro de un medallón con estrellas, entre los bustos de Moisés y Elías, que emergen de los cielos —una curiosa metáfora, casi iconoclasta, de la Transfiguración—, y debajo de ella tres corderos que representan a Pedro, Santiago y Juan [95]. Entre las ventanas del ábside están representados los obispos de Rávena, muchos de los cuales están enterrados en la iglesia. Los mosaicos del arco, que datan quizá del siglo VII, posiblemente incluso del IX, comprenden un busto de Cristo Pantocrátor en un medallón que aparece en el cielo junto con los símbolos de los evangelistas; abajo, doce corderos salen de Belén y de Jerusalén y se dirigen hacia Cristo; más abajo, palmeras. A ambos lados del ábside, unos arcángeles en traje de corte enarbolan una bandera con la leyenda «ha-



96. Constantino IV Pogonato otorgando privilegios a la iglesia de San Apolinar en Classe, acompañado por sus hermanos Heraclio y Tiberio, su hijo Justiniano II, el arzobispo Reparato, un sacerdote y tres diáconos. Panel de mosaico del ábside. Entre 668 y 685. *Rávena, San Apolinar en Classe* (Fotofast-Bologna).

gios, hagios, hagios [santo, santo, santo]», y de nuevo debajo de ellos hay unas medias figuras de los evangelistas. La iglesia es una interesante combinación de materiales importados y construcción local, de iconografía paleocristiana occidental y elementos bizantinos añadidos, de retratos locales e imaginería bizantina. En el siglo VII, el arzobispo Reparatus rindió tributo a la ornamentación de San Vital añadiendo a los muros laterales del ábside una versión reducida y sintetizada de las escenas de sacrificios del Antiguo Testamento, que incluyen a Abel, Melquisedec y Abraham, y una segunda epifanía imperial: Constantino IV Pogonato (668-85) confiriendo privilegios a la iglesia, acompañado por sus hermanos Heraclio y Tiberio y por su hijo Justiniano II; con él está Reparatus, acompañado de un sacerdote y tres diáconos [96]. Pero estas imágenes no tienen nada de la sutileza de modelado ni de la amplitud y profundidad de visión que poseen los *laurata* de San Vital; las figuras de los Augustos y los clérigos del siglo VII han quedado reducidas a planos rectángulos de color, casi despersonalizados salvo por su penetrante mirada, enteramente incorpóreos, meros paradigmas de forma[9].

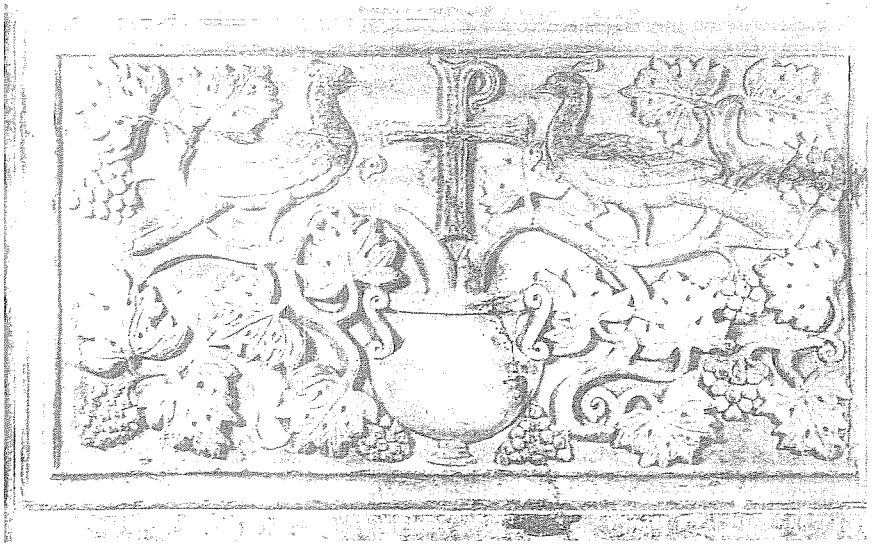
Al otro lado del mar, en Poreč (Parenzo), en la costa dálmata, se ha conservado todo el conjunto de la iglesia de un obispo: basílica, atrio, baptisterio, la capilla de un mártir y una sala de audiencias. De nuevo los revestimientos de mármol —una incrustación par-

97. La Virgen y el Niño entronizados entre arcángeles y santos. Mosaico del ábside c. 550. *Poreč, Basílica Eufrasiana* (Alinari; Mansell Collection).

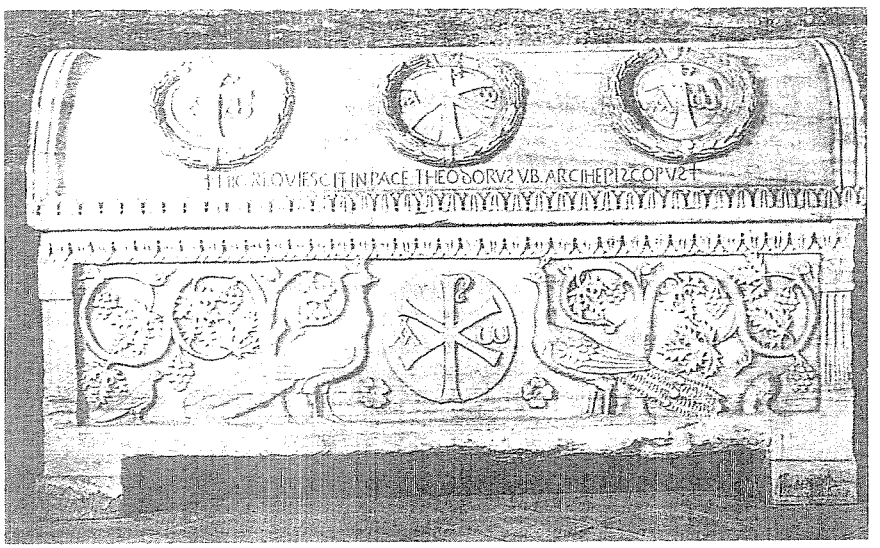
67/208

ticularmente bella de mármol y madreperla debajo de las ventanas— y los capiteles y columnas proceden de las canteras imperiales, y de nuevo los operarios eran locales, esta vez no demasiado hábiles. Según la inscripción la iglesia fue reconstruida por el obispo Eufrasio, cuyo retrato aparece en el mosaico del ábside central, probablemente de hacia 550. Las personalidades dominantes en el mosaico del ábside, no obstante, son la Virgen y el Niño entronizados entre arcángeles; san Mauro, un santo de Istria, y tres desconocidos les ofrecen guirnaldas, coronas o un libro [97]. El obispo Eufrasio hace ofrecimiento de su iglesia, seguido del diácono Claudio y de su hijo Eufrasio, que ofrece un libro. Encima de la Virgen surge del cielo una mano que sujeta una guirnalda. Detrás de esta escena, entre las ventanas, están las figuras aisladas del arcángel san Miguel con un orbe, Zacarías con una cajita y un incensario y san Juan Bautista con una cruz. A izquierda y derecha se ven unas sorprendentes representaciones de la Anunciación y la Visitación. En la parte inferior del arco triunfal, doce medallones con bustos de santos ascienden hacia un Agnus Dei en la parte superior. Encima se halla un joven Cristo imberbe, sentado en un orbe y flanqueado por los doce apóstoles. En el ábside norte, un Cristo juvenil bendice a san Cosme y a san Damián, y en el ábside sur bendice a san Urso y a san Severo. Antaño había una gran representación de la Transfiguración en la fachada oriental sobre el ábside central, y en la fachada occidental estaba Cristo con los doce apóstoles y los candelabros apocalípticos, seguramente otra versión temprana del Juicio Final, pero están casi totalmente destruidos. En la fachada oriental, la Transfiguración es casi imposible de identificar, pero en la occidental quedan las figuras de los apóstoles y restos de ornamentación vegetal. Se ha sugerido que el programa en su conjunto subraya la Encarnación del Hijo del Hombre y la naturaleza divina de Cristo. A mediados del siglo VI la herejía monofisita atraía considerablemente la atención —después de todo, las inclinaciones heréticas de la emperatriz Teodora habían causado gran escándalo entre los obispos— y buen número de obispos, no sólo orientales sino también africanos y occidentales, incluyendo a Eufrasio, habían suscrito esa creencia. Por ella fue objeto de censura papal el obispo de Dalmacia. Es posible que el programa decorativo de la basílica de Eufrasio estuviera pensado para proclamar su vuelta a la ortodoxia. Por otra parte, los mosaicos del ábside parecen tener en especial consideración a la Virgen, una consideración subrayada por la poco habitual serie de santas que aparece en los medallones del arco triufal. Aunque los mosaicos han sido restaurados en muchas zonas del interior de la iglesia, por su estilo pueden ser comparados con obras

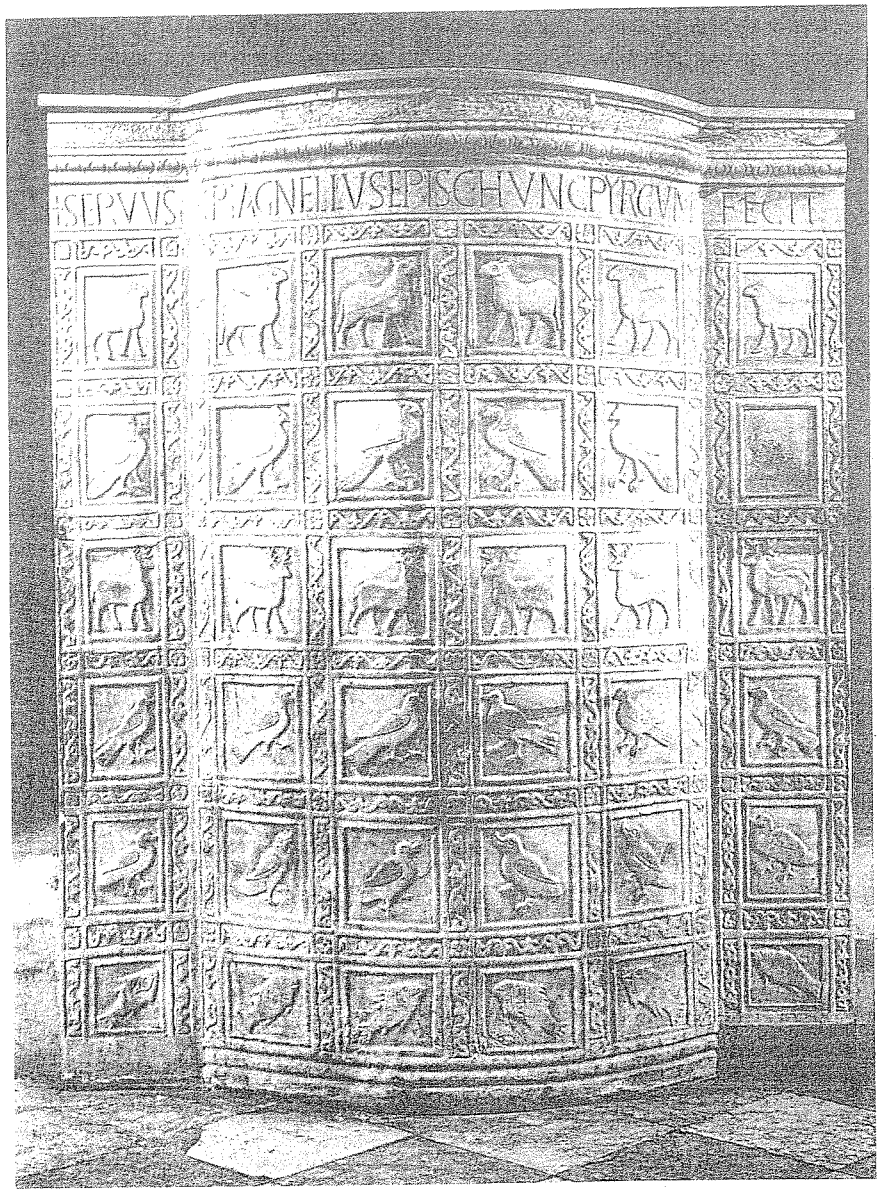
98. San Andrés; detalle de la franja mosaística del arco del ábside. Mediados del siglo VI. *Lynthrakomi, Panagia Kanakaria* (Departamento de Antigüedades y Museo de Chipre).



99. Pavos reales en un pámpano que sale de un ánfora; entre ellos, una cruz. Relieve en mármol. Mediados del siglo VI. *Rávena, San Apolinar en Classe* (Fotofast-Bologna).



100. Sarcófago del arzobispo Teodoro. Mármol. Siglo VI. *Rávena, San Apolinar en Classe* (Hirmer Fotoarchiv).

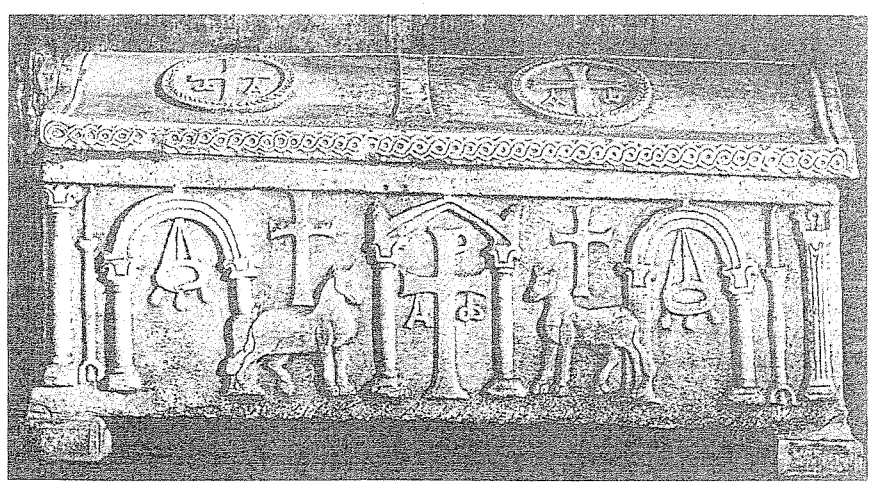


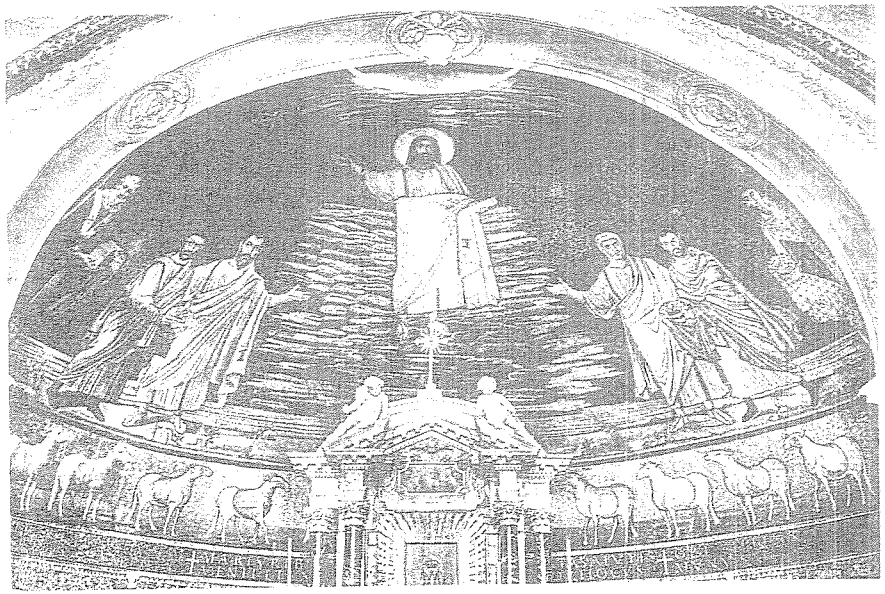
101. Ambón del obispo Agnellus. Mármol. Entre 1556 y 1569. *Rávena, catedral* (Fotofast-Bologna).

de las iglesias de Rávena; el acento estilístico de las escenas de la Visitación y la Anunciación se acerca mucho al de algunas escenas de San Apolinar Nuevo. La misma escuela parece responsable de ambos programas decorativos. No obstante, una representación de la Virgen y el Niño entronizados, flanqueados por arcángeles, aparece en el ábside de la pequeña iglesia de Panagia Kanakaria de Lynthrankomi, en Chipre, que data de mediados del siglo VI; allí está la acostumbrada cadena de medallones que contienen los bustos de los doce apóstoles [98] bordeando el arco del ábside, tan familiares en Rávena y en el monte Sinaí. Sea cual fuere la escuela, parece probable que la fuente ha sido Constantinopla[10].

La escultura del siglo VI en Rávena es casi enteramente simbólica. En los sarcófagos y en los relieves de los presbiterios se juega con pámpanos habitados por pájaros, palmas, crismones enmarcados por guirnaldas, corderos, cruces lisas y pájaros a ambos lados de un ánfora, muchos de estos símbolos colocados ante un fondo arquitectónico que puede consistir en arcos y gabletes, conchas, columnas y capiteles. El estilo posee cierta robustez: carnosas vides brotando de ánforas panzudas [99], corpulentas gallinas de Guinea a ambos lados de un crismón en la iglesia de Santa Ágata, o gallos flanqueando un crismón con pámpanos, como en el sarcófago reutilizado por el obispo Teodoro [100] en el siglo VII, actualmente en San Apolinar en Classe. El ambón de Agnellus [101] está tallado en una serie de paneles en los cuales aparece una colección de peces, pájaros y animales enmarcados por franjas de una seca ornamentación de hojas que recuerda la que hay en algunos de los dípticos consulares. Efectivamente, pueden encontrarse grandes semejanzas y una ornamentación similar entre estas formas aplanadas y los *disiecta membra* de ornamentación marmórea conservados en el Museo Arqueológico de Estambul; los orígenes fueron indudablemente los talleres de Proconesia. Por otra parte, la decoración de estuco de San Vital,

102. Sarcófago del obispo Félix (m. 724). Mármol. *Rávena, San Apolinar en Classe* (Alinari; Mansell Collection).





103. Cristo aclamado por san Pedro y san Pablo, que presentan a san Cosme y a san Damián, san Teodoro Stratelates y al papa Félix en las riberas del Jordán. Mosaico del ábside, c. 520-30. *Roma, San Cosme y San Damián* (Anderson; Mansell Collection).

con sus rudos estudios de pámpanos y acantos, es con gran probabilidad obra local y hace pensar en la calidad inferior del estuco que se encuentra hacia mediados del siglo V en el Baptisterio de los Ortodoxos. Con posterioridad al siglo VI hubo al parecer una decadencia general en Rávena. Hubo una tendencia a reutilizar sarcófagos viejos. En la época en que fue enterrado el obispo Félix (m. 724) los artesanos locales sólo pudieron producir poco más que una evocación ingenua, insulsa y falseada [102] de formas y tipos del pasado[11].

En Roma, con el patrocinio del papa Félix IV (m. 530), la iglesia de Santos Cosme y Damián fue decorada en el ábside y en el arco con mosaicos que revelan que las antiguas tradiciones romanas estaban empezando a acusar el impacto de la *renovatio* que tenía lugar en Constantinopla. La parte inferior de la decoración del ábside muestra la conocida fila de doce corderos que convergen en el Agnus Dei, pero arriba se manifiesta una visión tremenda y para nosotros nueva. Cristo, barbado, con cabellos largos y halo, ataviado con vestiduras blancas y doradas y portando un rollo en la mano izquierda mientras levanta la derecha en ademán de autoridad, se yergue en medio del cielo [103], del cual emergía antaño la mano de Dios sosteniendo una corona. A ambos lados de él, san Pedro y san Pablo hacen ademanes de aclamación y presentan a los santos titulares Cosme y Damián seguidos de san Teodoro Stratelates —en lo esencial un santo bizantino— y al papa Félix IV, en las riberas del Jordán. Es ilustrativo comparar la fisionomía de Cristo con la del Cristo transfigurado del monte Sinaí [85]: la versión romana es más pesada e insulsa, más «académica», pero no hay duda de que en toda esta rutilante neblina de azul, verde, blanco y oro las figuras de la iglesia romana dominan el ábside con una monumental autoridad, que se instala en el espacio y proclama la eternidad. Si la autoridad deriva del gran mosaico del ábside de Santa Pudenciana [18], hay sin embargo nuevos ingredientes en el tratamiento de las formas y los drapeados. Aunque los apóstoles y santos titulares están vestidos a la manera convencional, san Teodoro lleva un traje cortesano bizantino contemporáneo. Por desdicha, este magnífico mosaico ha sufrido más de una nefasta intervención. El papa Gregorio XIII (1572-85) eliminó la figura del papa Félix sustituyéndola por la del papa Gregorio Magno, pero la imagen original fue repuesta durante el pontificado de Alejandro VII (1655-67) por el cardenal Francesco Barberini, que tenía en su poder una copia del original. El papa Urbano VIII (1623-44) también desvirtuó el mosaico. Durante su pontificado se acortó el arco, se insertó la arquivolta actual debajo del sofito del arco y se abrió una ventana oval en la parte superior de la bóveda del ábside. Estas operaciones ocultaron la franja que lo enmarcaba y eliminaron el monograma y la mano de Dios con la corona, que estaban en la parte superior del ábside. En el arco triunfal sólo puede verse hoy una versión truncada de la advocación apocalíptica del Cordero. El Cordero es exhibido sobre un altar delante de una cruz; al pie del altar hay un rollo; a ambos lados están los siete brazos del candelabro y los cuatro ángeles, pero sólo dos de los símbolos de los evangelistas, los de san Mateo y san Juan; los veinticuatro ancianos ofreciendo coronas han quedado reducidos a un mínimo vestigio. No obstante, los mosaicos de san Cosme y san Damián son de los más bellos e impresionantes de Roma; fueron copiados más de una vez en el siglo IX durante los pontificados de Pascual I y Gregorio IV. En el sentido del espacio, en el tratamiento de los rostros, las formas y los ropajes, es evidente el impacto de nuevas fuerzas estéticas. La diferencia se ve con bastante claridad si se compara este mosaico con el fresco de las catacumbas de Comodila [104], que muestra a la Virgen y al Niño entronizados entre san Félix y san Adaucto con una dama, la difunta Túrtura, en pie a un lado, y que data de hacia 528. Aun considerando que la pintura mural es una ofrenda votiva relativamente humilde y que el artista no es de la misma categoría que los que trabajaban para el papa Félix, el estilo es más seco y esquemático y se halla alejado de toda renovación artística. Las formas son alargadas y carecen de peso, y su intensidad dra-

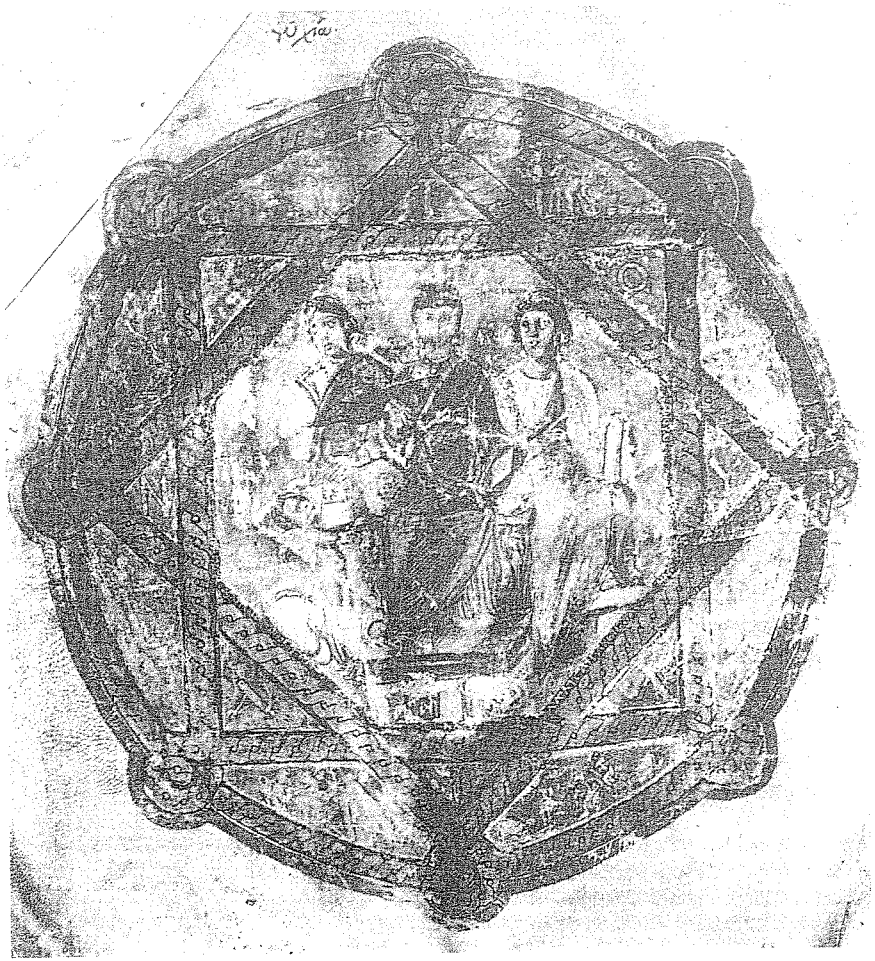
104. La Virgen y el Niño entronizados entre san Félix y san Adaucto y acompañados por Túrtura. Pintura mural, c. 528. *Roma, catacumba de Comodila, iglesia de los Santos Félix y Adaucto* (Pont. Comm di Arch. Sacra).

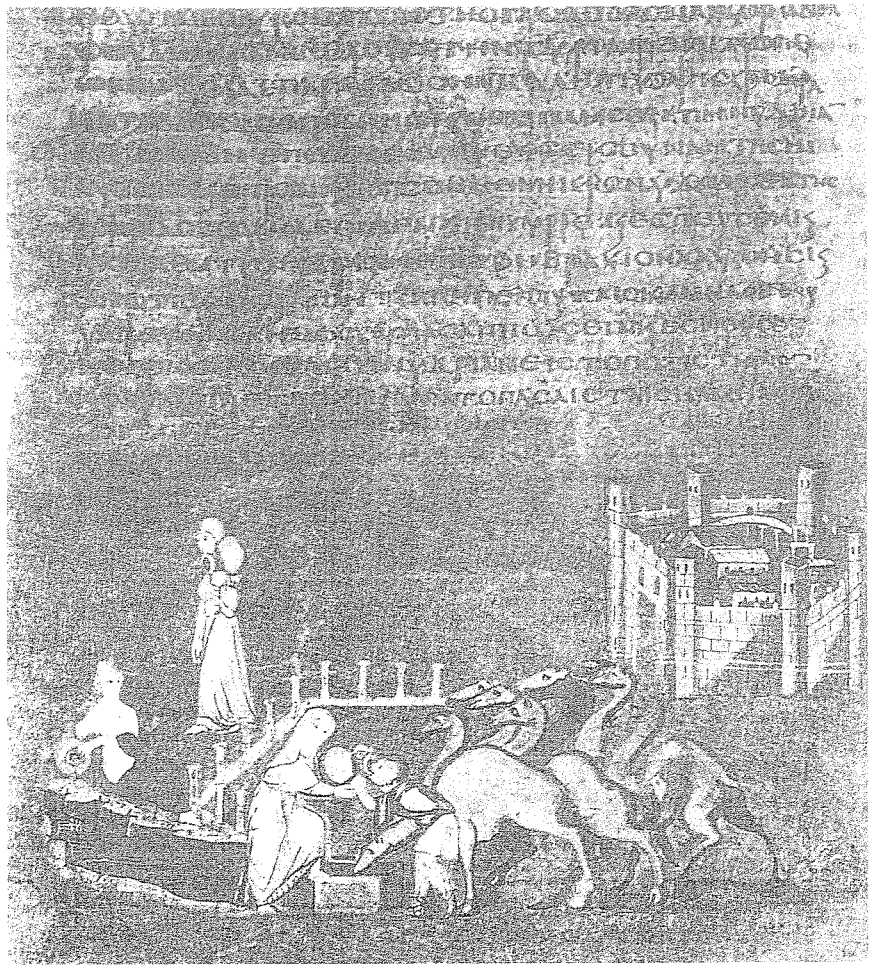
70/208

mática se centra en la hipnótica mirada de la Divinidad, los santos y el donante, características éstas que se encuentran en los iconos metropolitanos de la época, si bien aquí hay una notable atmósfera de provincianismo[12].

Hacia el siglo VI la producción de libros iluminados en Constantinopla debía de ser considerable. Por desgracia los que se han conservado hasta hoy pueden contarse con los dedos de una mano, y tres de ellos han

105. La princesa Juliana Anicia entre la Magnanimidad y la Prudencia, acompañada por la Gratitud de las Artes y el Amor de la Fundadora de una iglesia en Honoratae, suburbio de Constantinopla. De una copia de la *Materia Medica* de Dioscórides, MS. med. gr. I, fol. 6 verso. Constantinopla, 512. *Viena, Österreichische Nationalbibliothek.*





106. La historia de Rebeca. De una copia del Libro del Génesis, MS. Theol. gr. 31 fol. 13. Probablemente Constantinopla, siglo VI. *Viena, Österreichische Nationalbibliothek.*

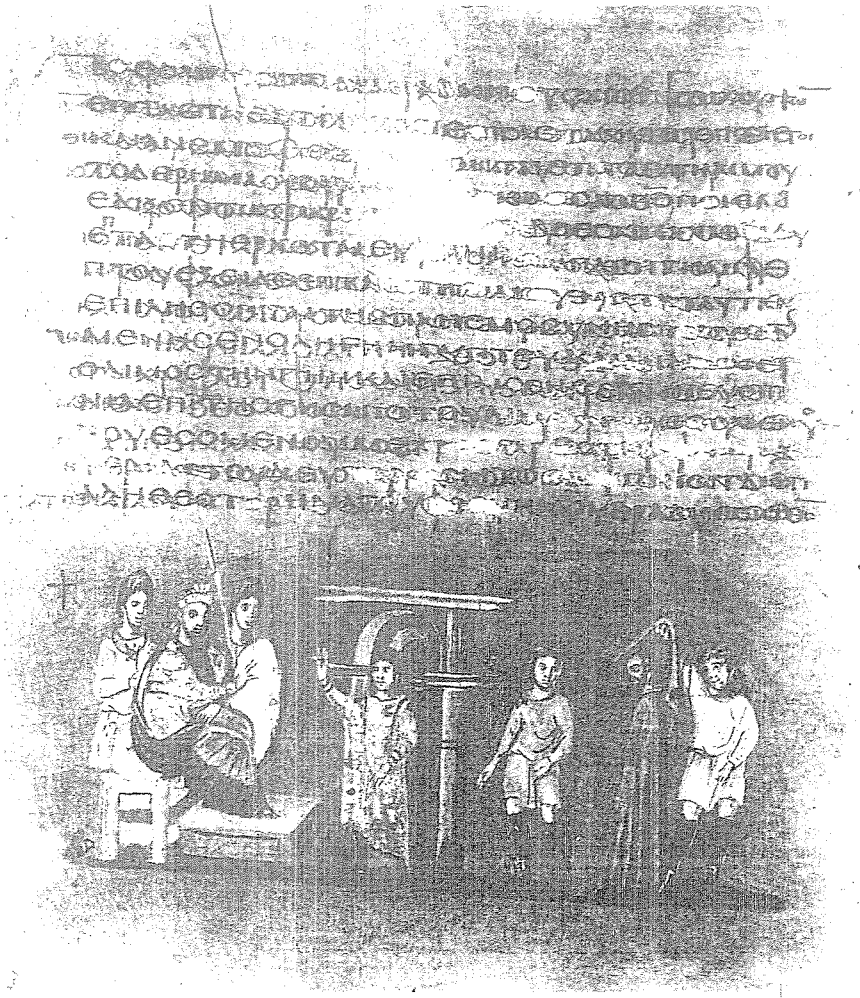
sido objeto de controversia. La copia de la *Materia Medica* de Dioscórides hecha en Constantinopla en 512 para la princesa Juliana Anicia —nieta del emperador Valentiniano III y esposa de Areobindo, cónsul en 506— contiene unas 450 pinturas de plantas, pájaros y animales ponzoñosos, precedidas de siete miniaturas que incluyen dos retratos del autor, un médico y boticario de Cilicia que vivió en el siglo I, dos grupos de médicos famosos, y otro retrato de la princesa Juliana Anicia sentada entre la Magnanimidad y la

71/208

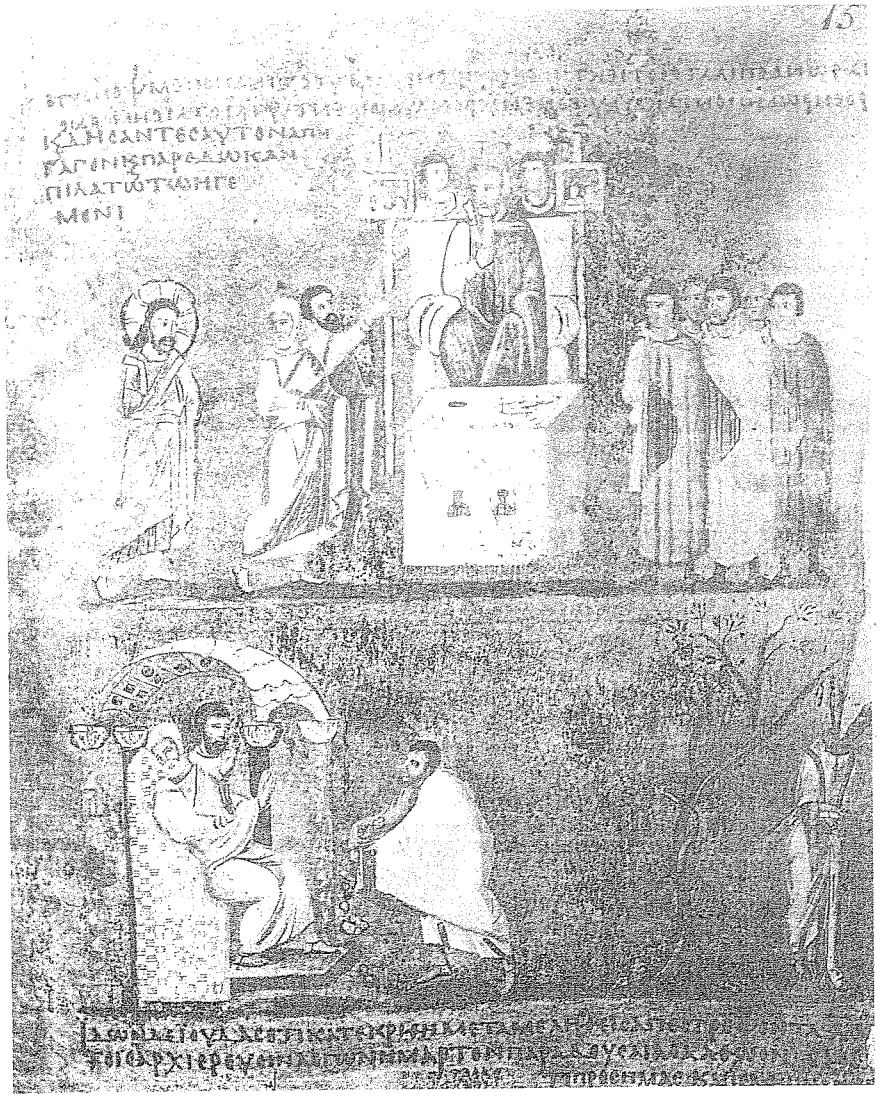
Prudencia, acompañadas por la Gratitud de las Artes y el Amor de la Fundadora de una iglesia de Honoratae, un suburbio de Constantinopla. Se ha sugerido que la copia del siglo VI se basó en una compilación de los siglos III o IV, ya que solamente una parte del códice está dedicada al tratado de Dioscórides; parece que también se incluyó un perdido herbario del médico Crateo al recopilar el códice o su modelo. Mientras que los retratos de Dioscórides y los médicos parecen insertarse en una plena tradición helenística —actualmente han sufrido muchas pérdidas de pintura—, el de la princesa Juliana guarda mayor relación con el estilo teodosiano de fines del siglo IV [105]: el porte de la cabeza, los hombros caídos, los suaves pliegues de los deslizantes ropajes[13].

Hay tres códices purpúreos fechables al parecer a mediados del siglo VI. Estos manuscritos son obras de un lujo extremado. El pergamino está pintado de púrpura y la escritura ejecutada en oro o plata; las iluminaciones son de un estilo refinado y sutil. El Génesis de Viena —actualmente sólo la cuarta parte del códice original— refleja ciertamente un modelo anterior: algunos han sugerido una versión judía realizada en Siria o Palestina, ya que el texto griego es una variante de la tradición «pura» de los Septuaginta. En efecto, algunos manuscritos bizantinos posteriores que ilustran el Génesis se basan evidentemente en otras composiciones. No es sorprendente por tanto que haya habido divergencias entre los expertos a la hora de fijar la procedencia del manuscrito de Viena: unos han propuesto Antioquía o Asia Menor; otros se han inclinado por Jerusalén. Pero a fines de la Antigüedad o a comienzos de la época bizantina un códice purpúreo suponía el patrocinio imperial, y parece probable que esta copia griega del Génesis, aun siendo una variante de la tradición «pura» de los Septuaginta, fuera producida en Constantinopla para constituir un regalo imperial. Las ilustraciones, dispuestas en la mitad o parte inferior de la página, a veces en dos zonas, están pintadas en colores suaves y luminosos; las escenas se concentran en lo fundamental de la narración y a veces se superponen entre sí; hay un agudo sentido del movimiento y del gesto, una ligereza de pincelada y una extraordinaria evocación del ambiente, como en la historia de Rebeca [106] o cuando José presenta a su padre al faraón [107]. Hay que señalar que el faraón es representado como un Augusto bizantino, portando una diadema imperial bizantina y acompañado por un séquito de guardias que recuerda el misorio teodosiano. Se ha hecho notar que las pinturas no estaban destinadas a ilustrar el texto, sino que éste estaba concebido para explicar las pinturas, que habían de utilizarse como ayuda a la meditación y a la oración, al igual que algunos de los ciclos posteriores de iconos o el rosario en Occidente. En todos los fragmentos del códice hay una atmósfera de exaltada intimidad y privada devoción[14].

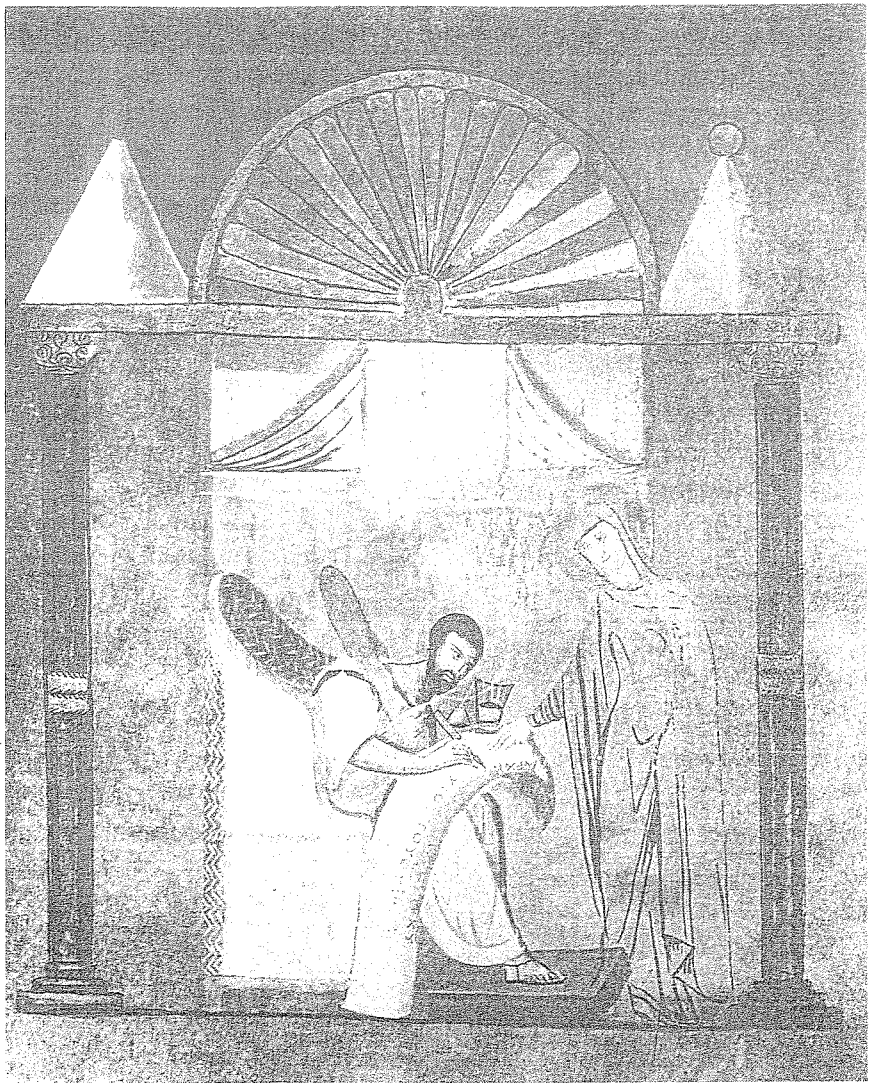
El códice de Rossano y el de Sinope son probablemente los textos del evangelio griego ilustrados más antiguos que se han conservado, y no están ni mucho menos completos. En el códice de Rossano, las ilustraciones que han sobrevivido parecen ofrecer meditaciones visuales sobre extractos de los evangelios que se leían durante la Cuaresma: la curación del ciego, la historia del buen samaritano, la resurrección de Lázaro, la entrada en Jerusalén, la expulsión de los mercaderes del Templo, la parábola de las vírgenes prudentes y las vírgenes necias, la última cena y el lavatorio, la comunión con el pan y el vino en escenas separadas, Getsemaní, Cristo ante Pilatos y la historia de Judas [108], la elección entre Cristo y Barrabás. Dentro de esta secuencia faltan varias hojas del códice así como las tablas canónicas, aunque hay un frontis con bustos de los evangelistas dentro de un marco circular. Todas las ilustraciones precedían probablemente a las tablas canónicas; cuando se volvió a encuadernar en fecha posterior se alteró el orden; aquéllas ocupan la mitad superior de la página, cuya mitad inferior está decorada con bustos de cuatro profetas, cada uno sosteniendo rollos en los cuales se leen textos relativos a la escena neotestamentaria que hay encima; en dos casos esta escena ocupa toda la página. Una de ellas presenta a Cristo ante Pilatos en el orden superior y el arrepentimiento y la muerte de Judas en el



107. José presenta a su padre al Faraón. De una copia del Libro del Génesis, MS. Theol. gr. 31 fol. 13. Probablemente Constantinopla, siglo VI. *Viena, Österreichische Nationalbibliothek.*



108. Cristo ante Pilatos; debajo, el Arrepentimiento de Judas. De un Evangeliario, Códice de Rossano, fol. 15. Probablemente Constantinopla, siglo VI. *Rossano* (Giraudon).

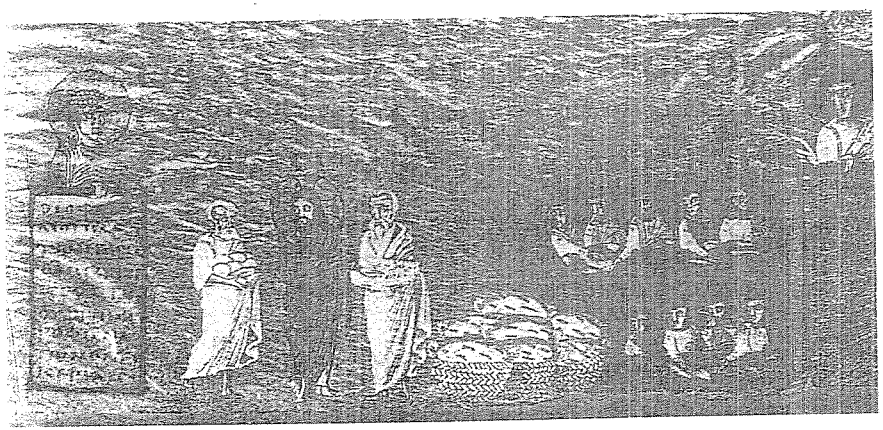


109. San Marcos. Del Códice de Rossano, fol. 241 (Giraudon).

inferior; en la otra, la elección entre Cristo y Barrabás ocupa toda la página aunque está dividida en dos órdenes. Después de las tablas canónicas viene el texto de san Mateo, quizá con un retrato al principio que no se ha conservado. El texto de san Marcos (que se interrumpe después del capítulo 16,14) va precedido de su retrato [109]; está sentado en una silla de mimbre en un escenario arquitectónico simplificado, escribiendo en un rollo al dictado de una figura femenina que se halla en pie junto a él, muy posiblemente adaptada de un retrato de poeta con su musa[15].

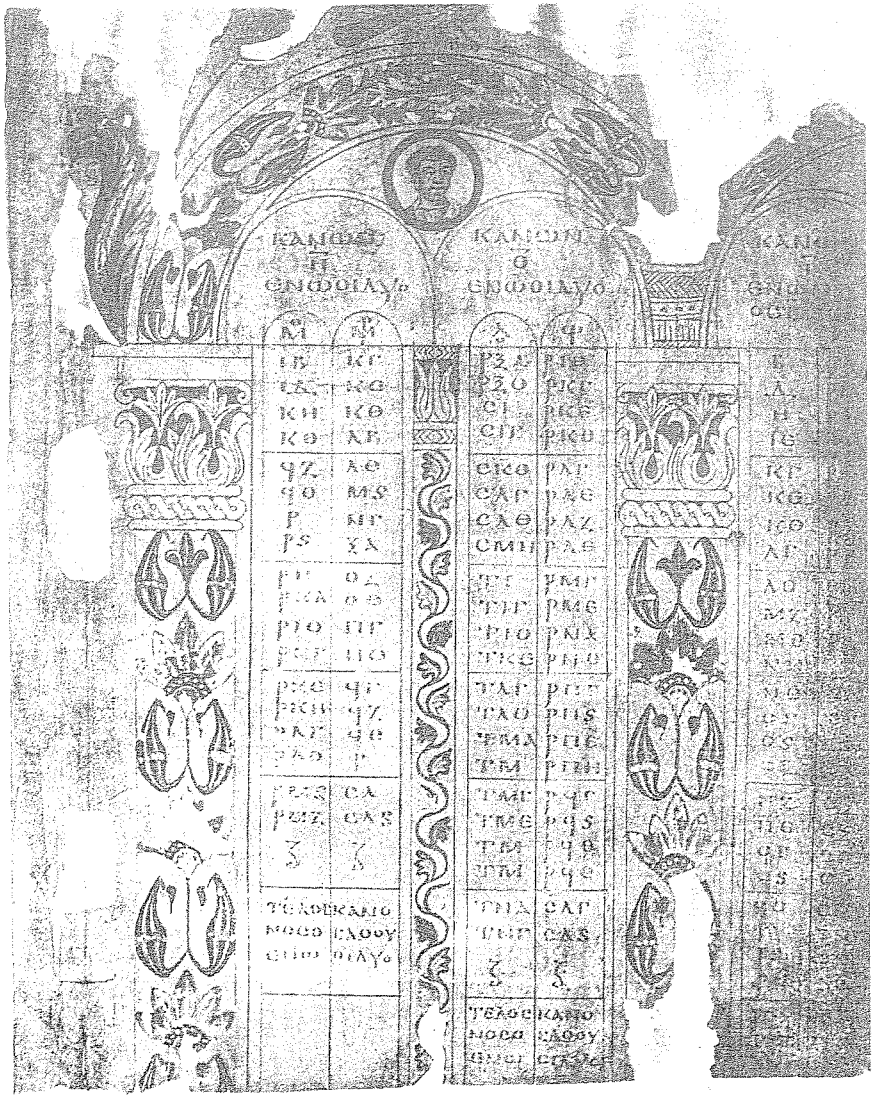
La disposición de las ilustraciones en el código de Sinope es distinta. Todo cuanto se ha conservado es un fragmento del texto de san Mateo, y en este caso las miniaturas que han quedado están al pie de la página, como en el Génesis de Viena, y van ya antes ya después de los pasajes esenciales del texto. La pequeñas escenas —la decapitación de san Juan Bautista y el festín de Herodes, la primera y la segunda multiplicación de los panes y los peces [110], la curación del ciego (Mateo 9,27) y la maldición de la higuera— están todas ellas colocadas entre dos bustos de profetas que sostienen rollos con textos que resumen la escena del Nuevo Testamento a la cual sirven de marco. En ambos códices, sin embargo, dominan los mismos principios decorativos: el pergamino purpúreo sirve de fondo a las escenas, pintadas en oro y colores brillantes con una notable economía de efectos sobre una línea de base; los detalles arquitectónicos y los elementos paisajísticos son presentados como decorados de teatro; las figuras son evocadas mediante compactas formas miniaturísticas que fluyen en movimiento o arden como ascuas de energía. Ocasionalmente hay excepciones a esta manera de evocar una escena, excepciones que aparecen con mayor frecuencia en el Génesis de Viena, pero no hay que olvidar el estado fragmentario de los dos evangeliarios, en los cuales la página purpúrea es «perforada» por un espacio ilusionista que incluye cielo, paisaje y arquitectura y la actividad de los personajes: la ilustración es una ventana abierta a un mundo peculiar. Los artistas bizantinos posteriores recurrirían a esta vista rectangular de una parte de la narración, ya se ocuparan de escenas del Nuevo Testamento ya de episodios de las vidas de los santos. Hay además en el Génesis de Viena etapas intermedias en las que la ventana es menos visible pero la escena continúa siendo un complejo y peculiar mundo en miniatura, sin reducirse a una anotación taquigráfica de fuerzas contrapuestas. Por otra parte, buen número de escenas del Génesis se narran dentro del estilo concentrado tan típico de los dos relatos evangélicos. La mayor parte de los especialistas coincide en que el Génesis de Viena es el más antiguo de los tres manuscritos y en que parece sintetizar tradiciones anteriores sobre las cuales hoy sólo es posible hacer conjeturas, pero el modo concentrado presente en los tres bien puede ser una invención del siglo VI[16].

110. La Multiplicación de los Panes y los Peces. De un Evangeliario, Códice de Sinope, MS. suppl. gr. 1286, fol. 15. De Sinope. Probablemente Constantinopla, siglo VI. *París, Biblioteca Nacional* (Giraudon).



Es patente que la ornamentación de los Evangelios de Rabula, que datan de 586 y cuyo origen provinciano, por fortuna, no es materia de especulación aunque la fecha no ha dejado de ser cuestionada desde una perspectiva escolástica, viene de una tradición diferente. Escrito en el monasterio de San Juan de Zagba, en el norte de Mesopotamia, el libro de los Evangelios no es un códice purpúreo ni está en griego; la ubicación de las tablas canónicas [111], la secuencia de las ilustraciones y de hecho el texto en su totalidad están ordenados para su lectura según la tradición siríaca, de derecha a izquierda. Las escenas de la vida de Cristo situadas a ambos lados de las tablas canónicas —pequeñas viñetas de gran vivacidad, riqueza de color y técnica abocetada (una decoración similar aparece en París, syr. 33, otro manuscrito siríaco primitivo)— anticipan la decoración de una serie de salterios del período post-iconoclasta que se inicia en el siglo IX con el salterio Chludov [149] y continúa en el XI con París, gr. 74 y British Museum, Add. MS. 19352, ejecutados en el monasterio de San Juan de Studius de Constantinopla en 1066. Las tablas canónicas en sí mismas ofrecen una riqueza decorativa que contrasta notablemente con las que se cree que se realizaron en Constantinopla hacia la misma época o algo después, por ejemplo British Museum Add. MS. 5111, donde la ornamentación [112], aunque elaborada, es severa, precisa, sobria y desprovista de fantasía; las tablas de los Evangelios de Rabula parecen tener mayor afinidad con las de los manuscritos de Armenia que datan del siglo X. Además de las escenitas que acompañan a las tablas canónicas, los Evangelios de Rabula contienen una serie de miniaturas a página entera que en parte continúan la narración —la Crucifixión [45] y la Resurrección, la Ascensión [46] y Pentecostés—, en parte se refieren al reclutamiento de los apóstoles, con una escena extremadamente inusual que representa la elección de Matías, y en parte aluden a la autoría de las tablas canónicas con retratos de Amonio y Eusebio, además de ofrecer imágenes de la Virgen y el Niño en pie debajo de un baldaquino y Cristo entronizado entre cuatro monjes. Mientras que las escenas pequeñas están abocetadas, con gran economía de efectos, las miniaturas a toda página de la Crucifixión, la Resurrección y Pentecostés están elaboradas con gran detalle en un espacio ilusionista, y al mismo tiempo son totalmente distintas de las escenas ilusionistas de los códices purpúreos. La atmósfera de la decoración de los Evangelios de Rabula es indudablemente monástica. Aun así, los modelos de estas miniaturas a toda página debían de estar empapados en las sofisticadas tradiciones del Mediterráneo oriental, pero en vista de la casi total inexistencia de testimonios en lo relativo a la ornamentación de manuscritos sería arriesgado sacar conclusiones terminantes en cuanto a la fuente de estos modelos. Por otro lado, considerando los intentos de los estudiosos del pasado por atribuir los códices purpúreos a un taller del Mediterráneo oriental —Antioquía, Jerusalén o simplemente Asia Menor—, habría que señalar que la ornamentación de los Evangelios de Rabula contradice dichas hi-

111. Tabla canónica. De los Evangelios de Rabula, MS. Plut. I, 56, fol. 4 verso. Terminado en Zagba, c. 586. *Florencia, Biblioteca Laurentiana* (Dr. G. Pineider).



112. Tabla canónica. De unos Evangelios, MS. Add. 5111, fol. 11. Probablemente Constantinopla, fines del siglo VI. *Londres, British Museum.*

75/208

113. Cristo entronizado entre cuatro monjes. De los Evangelios de Rabula, fol. 14 (Dr. G. Pineider).

pótesis. Además, en la imagen de Cristo entronizado entre cuatro monjes [113], éste, con su cabello corto, rizado y oscuro y su barba corta, tiene un aspecto muy diferente del llamado tipo sirio, de barba y cabellos largos, lo cual hace pensar también que cualquier intento de establecer unos tipos iconográficos regionales en esta época constituye una pérdida de tiempo. Este Cristo de barba y cabello cortos no está únicamente en los Evangelios de Rabula; el tipo aparece de nuevo de pie entre cipreses y enmarcado por un gran medallón en unos evangelios siríacos, actualmente incompletos, de la iglesia de Santiago de Sarug, en Diarbakr, norte de Mesopotamia, que datan de fines del siglo VI o del VII[17].

Son notorias las dificultades que se encuentran en cualquier intento de desenmarañar la compleja superposición de tradiciones que pueden aparecer en diversas zonas del Imperio de Oriente. Podría suponerse que Constantinopla, en su calidad de metrópoli, atrajese más elementos diferenciados que una ciudad o monasterio de provincias, y se ha demostrado que en el siglo VI la capital era fuente de nuevos elementos, pero las ilustraciones de París, syr. 341, una Biblia actualmente incompleta pero que data probablemente de fines del siglo VI o comienzos del VII y es obra de diferentes manos, hacen pensar que en un escritorio provinciano podía convivir un buen número de tradiciones. La ilustración de Moisés ante el faraón [114], a pesar de cierta crudeza de factura, es una copia notablemente fiel de un modelo de la Antigüedad tardía —el faraón todavía viste como un príncipe bizantino— y no se halla muy alejada de la tradición de los retratos que aparecen en la copia de la *Materia Medica* de Dioscórides producida para la princesa Juliana Anicia en Constantinopla [105]. Por otra parte, la miniatura que muestra a la Virgen como Fuente de la Sabiduría, en pie con el Niño en brazos dentro de una especie de escudo [115], que recuerda el icono de la Teotokos Nikopoia, entre la personificación de la Iglesia y Salomón ataviado como un Augusto del siglo VI, demuestra que se disponía de un modelo metropolitano más moderno[18].

114. Moisés ante el Faraón. De una Biblia siríaca, MS. syr. 341, fol. 8 recto. Probablemente fines del siglo VI o principios del VII. *París, Biblioteca Nacional.*

Como en épocas anteriores, una vez que el artista provincial ha adoptado un tipo, el resultado puede sugerir comparaciones de un extremo a otro del imperio. Las cuatro ilustraciones a toda página en dos hojas que forman parte de los Evangelios Etchmiadzin (siglo X), producidos en el monasterio armenio de Noravank, son muy probablemente contemporáneas de los Evangelios de Rabula, pero su estilo es completamente distinto y tiene poco en común con otros manuscritos siríacos de la época. Las cubiertas de marfil [116] son con toda seguridad del siglo VI; constituyen un díptico sacro de cinco partes que representa un Cristo imberbe de cabello corto entronizado entre san Pedro y san Pablo, con unos ángeles sobre él que sujetan una cruz dentro de una guirnalda y enmar-

76/208

115. La Virgen como Fuente de la Sabiduría. De una Biblia siríaca, MS. syr. 341, fol. 118 recto. Probablemente fines del siglo VI o principios del VII. *París, Biblioteca Nacional.*

116. Cristo y la Virgen entronizados; escenas de la vida de Cristo. Díptico utilizado como cubierta para los Evangelios Etchmiadzin, MS. Matenadaran 2374. Bizantino, siglo VI. *Yerevan* (Éditions du Cercle d'Art).

77/208

117. Adoración de los Magos. Hoja encuadernada con los Evangelios Etchmiadzin, MS. Matenadaran 2374. Armenia, fines del siglo VI o siglo VII. *Yerevan* (Éditions du Cercle d'Art).

cado por escenas de su vida; y la Virgen y el Niño entronizados entre arcángeles, nuevamente coronados por arcángeles y enmarcados por escenas de la infancia de Cristo. El díptico es un tosco ejemplo del estilo introducido por el díptico Barberini y otros fragmentos de dípticos imperiales, la silla de Maximiano de Rávena [94] y el díptico sacro conservado en Berlín [67], obras constantinopolitanas de la primera mitad del siglo VI. Las miniaturas representan la Anunciación a la Virgen, la Anunciación a Zacarías, la Adoración de los Magos y el Bautismo de Cristo. A diferencia del ciclo de Rabula, que tiene un carácter narrativo, el grupo de Etchmiadzin insiste en los misterios teofánicos y recuerda los Santos Lugares conmemorados en las *ampullae* de plata actualmente en Monza y Bobbio y, sin duda, en los martyria de Palestina. Por otro lado, el tratamiento centralizado de la Adoración de los Magos [117] muestra un paralelismo con tallas de marfil habitualmente relacionadas con Siria o Egipto; la ejecución de formas y rasgos y el estilo de los cabellos se refleja en pinturas coptas de Bawit y en esculturas coptas de El Cairo; y la representación de Cristo Niño en una mandorla a modo de escudo vuelve a aparecer en Bawit y en Saqqara pero también se encuentra en un icono del monte Sinaí, en Santa María la Antigua de Roma y en París, syr. 341. El Bautismo de Cristo evoca a un Cristo imberbe y juvenil [118] de cabello espeso y rizado —de aire muy copto— y enmarcado por una franja que contiene hileras de pelícanos que se atraviesan el pecho detrás de una patena y encima de un cáliz, y los cuatro evangelistas. No solamente se representa el misterio teofánico —la mano de Dios, la paloma, el Cristo juvenil— sino que se simboliza la Eucaristía y se resume la Pasión. Algunos investigadores armenios consi-

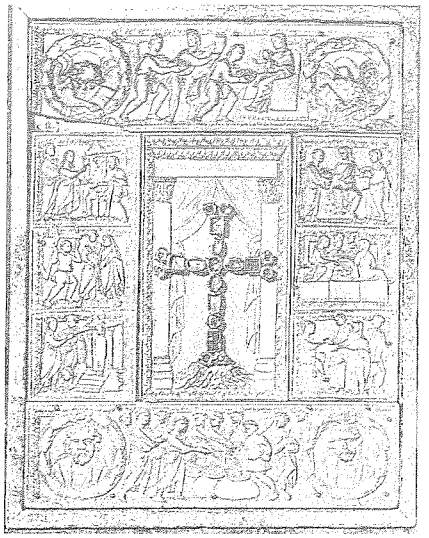
118. Bautismo de Cristo. Hoja encuadernada con los Evangelios Etchmiadzin, MS. Matenadaran 2374. Armenia, fines del siglo VI o siglo VII. *Yerevan* (Éditions du Cercel d'Art).

119. San Lucas enmarcado por escenas de la vida de Cristo. De los Evangelios de San Agustín, MS. 286, fol. 129 verso. Italia, fines del siglo VI. *Cambridge, Corpus Christi College.*

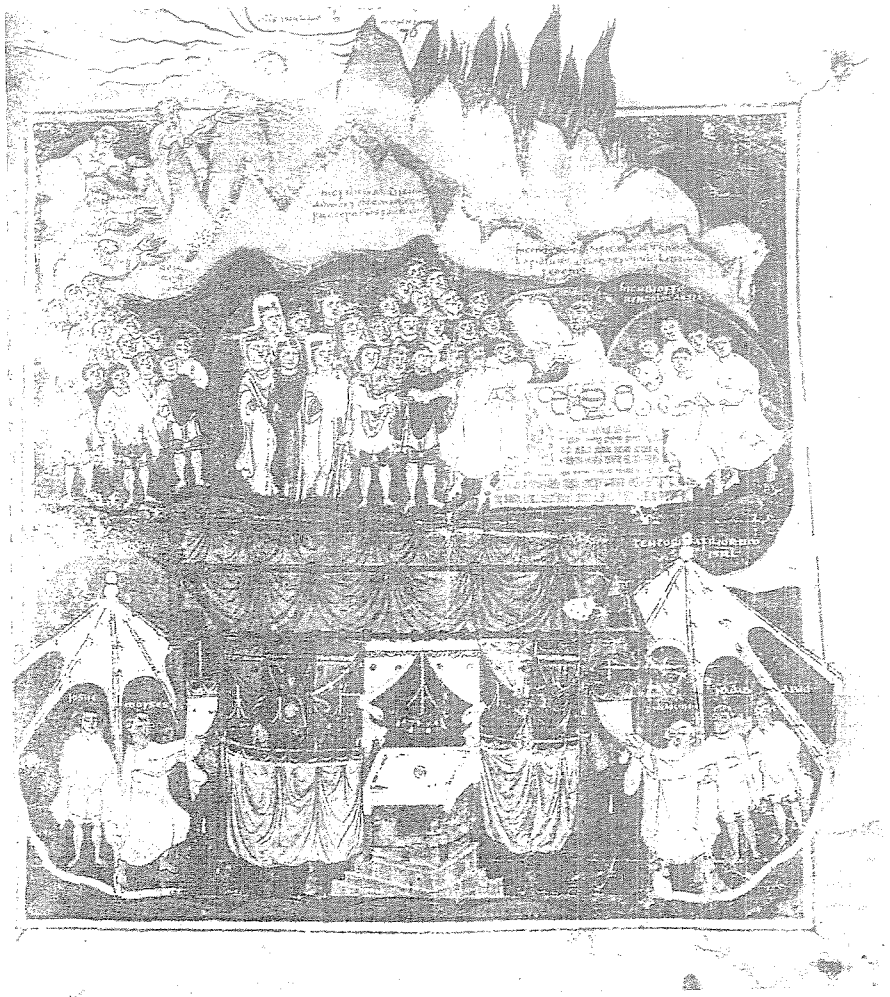
deran estas miniaturas obra de un artista armenio y las comparan con vestigios de pinturas murales de las iglesias del siglo VII de Lmbat, T'alin y Arudj, pero parece que hay una relación más estrecha con Egipto, de donde pudo venir el modelo[19].

En Occidente no son menos complejos los problemas del origen de los modelos introducidos por los manuscritos ilustrados. Los paleógrafos están de acuerdo en que el Evangelio de san Agustín, el apóstol de los ingleses, que desembarcó en Thanet en 597, fue escrito en Italia en el siglo VI, y es probable que el fragmento del manuscrito n.° 286 de la Biblioteca del Corpus Christi College (Cambridge) fuese o bien llevado a Inglaterra por los primeros misioneros o bien enviado a ellos poco después por el papa Gregorio Magno (590-603). Únicamente se han conservado dos páginas de miniaturas: el folio 125, con escenas de la vida de Cristo dispuestas en cuadrados, que empiezan con la entrada en Jerusalén y terminan con Simón Cirineo llevando la cruz, y el folio 129 verso, con la imagen de san Lucas sentado bajo un arco con su símbolo bajo una bóveda de concha, y al otro lado escenas del ministerio de Cristo [119]. Pero no parece haber ninguna razón para dudar que el mauscrito contenía originariamente cuatro retratos de los evangelistas y al menos tres series de miniaturas compuestas, una delante del Evangelio de san Mateo, que ilustra los primeros años de la vida de Cristo, otra delante de san Lucas y una tercera que ilustraba la Pasión al final del Evangelio de san Juan. Dado que faltan veinte hojas del principio del códice, podemos suponer que allí estarían los habituales prólogos a los Evangelios, incluyendo una serie de tablas canónicas. En total habría quizá setenta y dos o posiblemente hasta ochenta y cuatro escenas del Nuevo Testamento. Mientras que en la miniatura compuesta cada cuadrado contiene una sola escena, en las miniaturas que enmarcan a san Lucas cada rectángulo contiene dos escenas, una encima de otra. Algunas de estas últimas ilustran temas ya conocidos como Zacarías y el ángel y Cristo entre los doctores, pero hay un panel que combina la parábola de la higuera (Lucas 13, 6) con una representación de Cristo dirigiéndose a tres personas y que sería muy difícil de identificar de no ser por la leyenda, que alude a estas palabras de Cristo: «Los zorros tienen madrigueras y los pájaros del aire tienen nidos, pero el Hijo del Hombre no tiene donde reclinar la cabeza» (Lucas 9, 58). El retrato de san Lucas es bastante convencional dentro del lenguaje estilístico de la época —simplificación de los rasgos, la forma y los drapeados, ausencia de peso y cierta debilidad en las líneas—, pero las pequeñas figuras de las miniaturas narrativas no tienen paralelos cercanos. En un sentido recuerdan el díptico sacro de cinco partes ejecutado en Roma hacia 430 y el gran díptico de cinco partes que hace actualmente las veces de cubierta de libro en el tesoro de la catedral de Milán, obra probablemente norteitaliana y fechable en el siglo VI [120], pero por la naturaleza del medio las tallas de marfil son más definidas y la comparación es inevitablemente tangencial. En el manuscrito hay escasas tentativas de modelado, la ilusión paisajística se reduce a una serie de ondulaciones de diferente color, y cada escena ha sido condensada en un seco pictograma como representación de un acontecimiento[20].

Las ilustraciones del Pentateuco de Ashburnham, fechables quizá a fines del siglo VI o en el VII, son más ambiciosas pero igualmente desconcertantes en cuanto a modelo y procedencia. Los paleógrafos están de acuerdo una vez más en la fecha de la escritura uncial, realizada al parecer en un centro apartado de la corriente latina principal, posiblemente en el este de Italia, pero los historiadores de arte se han sentido desorientados ante las miniaturas, algunas de las cuales están realizadas a la encáustica, y han propuesto España, el sur de Galia, Italia o el norte de África. El texto de las Escrituras es la Vulgata, pero los rótulos que hay debajo de las miniaturas siguen la antigua versión latina. La portada, en el folio 2 recto, presenta una lista de libros sagrados con sus nombres hebreos y latinos en un marco entre cortinas de color rojo cereza recogidas en torno a unas columnas; algunos creen que son una alusión a la Torá en una sinagoga. Se han conservado diecinueve miniaturas a toda página, cuyas escenas representan desde la Creación del mundo hasta Moisés explicando la Ley a los judíos. En algunos casos una escena como la del Diluvio (folio 9 recto) ocupa una página entera, pero es más frecuente encontrar una serie de escenas consecutivas que se leen de izquierda a derecha (aunque hay excepciones a esto), lo cual presupone una tradición occidental. No obstante, más de un erudito ha invocado tradiciones e influencias judías en el Pentateuco, y en su mayoría consideran que el artista estaba familiarizado con Oriente o con el norte de África. Es característica de la decoración una persistente y compleja utilización de arquitectura con cortinajes, coronas colgantes y lámparas [121], uso que anuncia aspectos de la iluminación y el dibujo carolingios. El manuscrito fue restaurado en el este de Francia en el siglo VIII, y en el IX había llegado a Tours, donde al parecer no ejerció influencia alguna hasta finales del XI. La Biblia Moutiers-Grandval, ejecutada en Tours entre 834 y 843, sigue claramente un modelo distinto, y la Biblia de Bamberg, con su ciclo del Génesis, que se lee de derecha a izquierda, hace pensar que en el escritorio había otros modelos siríacos. Los trajes femeninos del Pentateuco de Ashburnham, en especial la mantilla que forma pliegues sobre el peinado alto y trenzado, recuerda a las damas orantes de las catacumbas romanas del siglo IV [6], y las bandas verticales que van desde los hombros hasta los pies de las largas túnicas pueden verse en muchas mortajas coptas entre el siglo IV y principios del VII. Buena parte de los atavíos masculinos tiene



120. Escenas de la vida de Cristo. Díptico de marfil utilizado como cubierta de libro. Norte de Italia, siglo VI. *Milán, tesoro catedralicio* (Hirmer Fotoarchiv).



121. La Entrega de las Leyes en el monte Sinaí y el Tabernáculo. Del Pentateuco de Ashburnham, MS. nouv. acq. lat. 2334, fol. 76 recto. Probablemente Italia, fines del siglo VI o siglo VII. *París, Biblioteca Nacional.*

un aire absolutamente occidental, casi franco. Dondequiera que se hubiese copiado el manuscrito Ashburnham, parece probable que había un modelo romano del siglo IV, y fueran cuales fueran los elementos que influyesen en él, el resultado está muy lejos de los manuscritos orientales que se han conservado. Los artistas del Génesis de Viena, aunque miraban igualmente hacia el pasado, vivían en un mundo diferente[2].

CAPÍTULO 6

OCCIDENTE INDEFENSO Y EL SURGIMIENTO DEL SUMO PONTIFICADO

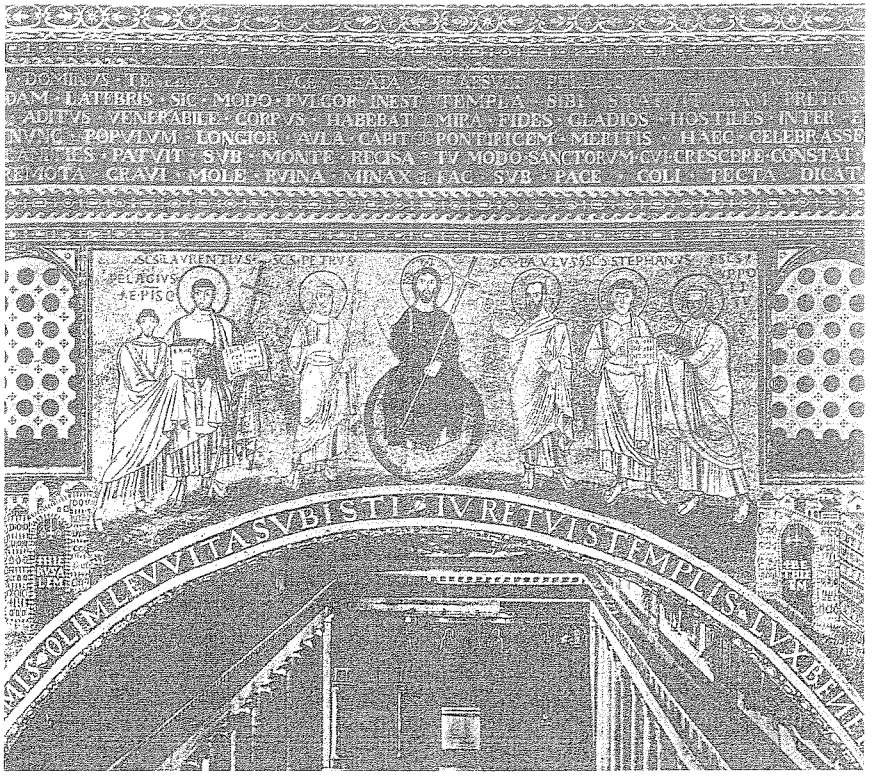
Los años finales del siglo VI y el VII fueron tiempos de grandes conflictos e inquietudes. En 586 invadieron Italia los lombardos, la primera horda bárbara que llegó sin sanción imperial de ningún género. El papa solicitó en vano la ayuda del emperador. El papa Pelagio II (579-90) envió a Constantinopla al diácono Gregorio, que habría de llegar a ser el papa Gregorio Magno (590-603), con instrucciones de acechar el palacio día y noche, pero la administración imperial que actuaba en nombre de Justino II, que estaba loco, y después el emperador Mauricio —consciente y capacitado y pronto en cordiales relaciones con Gregorio— estaban totalmente acaparados por la amenaza persa en el frente oriental. No era posible distraer tropas; el exarca de Italia admitía que apenas estaba equipado para defender Rávena y mucho menos Roma. Durante los tres siglos siguientes la situación del papado fue verdaderamente precaria. Hasta bien entrado el siglo VIII pocos papas, incluyendo a Gregorio Magno, se atrevieron a ser consagrados sin la aprobación del emperador o del exarca. La lealtad a la idea imperial pervivió mucho después de que todas las esperanzas de intervención militar se hubiesen desvanecido, y no sin peligro. A lo largo del siglo VII, la herejía monotelita, relativa a la distinción de voluntad divina y voluntad humana en Cristo, perturbó la paz cristiana. La herejía contó con el apoyo imperial. Más de una vez los papas fueron llamados a Constantinopla para informar acerca de sí mismos y de su posición ideológica; más de una vez fueron humillados y tratados con desprecio. El papa Honorio I (625-38), hombre íntegro y de reputación intachable, fue condenado como hereje en 680 por el sexto Concilio General a causa de una imprudente carta; el papa Martín I fue hecho prisionero en Roma y desde su llegada a la metrópoli en 653 o 654 fue brutalmente maltratado hasta que en 655 murió como un mártir, indefenso y víctima de las privaciones, en Crimea. El último papa que fue llamado a Constantinopla fue Constantino (708-11), quien se llevó consigo al futuro papa Gregorio II (715-31), pero esta vez el grupo papal fue recibido honorablemente por Justiniano II y regresó a Roma sano y salvo en 711. Algunos historiadores griegos habrían de acusar a Gregorio II de romper las relaciones con el emperador bizantino y arrastrar consigo a Occidente, pero en realidad se mantuvo leal a la idea imperial mientras protestaba acerbamente contra los intentos de León III de imponer tributos ilegales y contra los decretos iconoclastas de éste. En efecto, la controversia iconoclasta, que había empezado oficialmente en 725, provocó una desavenencia permanente entre Oriente y Occidente. Al final los lombardos ocuparon Rávena y en 751 el exarcado había llegado a su fin. Los papas se vieron obligados a tratar —no sin provecho— con los lombardos; una gran parte del exarcado se convirtió en territorio papal, pero nunca confiaron en ellos. Antes bien, se volvieron a los francos, como habían hecho intermitentemente desde el siglo VI. La consagración de Pipino por el papa Esteban II en París, en 753 —que fue confirmada por una consagración posterior efectuada por san Bonifacio, quie actuaba siguiendo instrucciones papales—, fue la piedra de toque de la teoría medieval de la monarquía por la gracia de Dios y de la superioridad papal sobre el po-

der temporal. En menos de cincuenta años el reino franco se convirtió en el renovado Imperio Occidental de Roma, y *mirabile dictu*, Carlomagno fue reconocido por el emperador de la Roma oriental.

Los fundamentos del poder papal, no sólo en la esfera espiritual sino en la temporal, habían sido establecidos por Gregorio Magno. Su personalidad convirtió al obispo romano de la Iglesia paleocristiana en el pontífice soberano medieval. Hijo de un noble rico, había sido prefecto de Roma antes de hacerse monje y sacerdote. Sus seis años como nuncio papal en la corte imperial, entre 579 y 585, le proporcionaron una profunda visión de la política y la diplomacia. No carece de significación el hecho de que, a pesar de su misión, nunca se molestó en aprender griego y hubo de quejarse (Éf. VII, 27) de que no había en Constantinopla nadie que pudiera traducir del latín de manera competente. Tras su consagración como papa, el mantenimiento del poder imperial en Occidente dependía más de él que del exarca y, en la época de su muerte, su inagotable energía había logrado que el poder real pasara a sus propias manos. Los lombardos tenían el control del norte de Italia pero Gregorio gobernaba los territorios del centro. Además, los obispos de todo el imperio informaban a Roma. En todos los consejos que fueron resultado de estos informes Gregorio afirmaba incansablemente la autoridad de la Iglesia: el papa estaba por encima del exarca; la Iglesia estaba por encima del Estado; una ofensa contra el hombre era una ofensa contra Dios. Su *Regulae Pastoralis Liber* entró a formar parte del aprendizaje habitual de un obispo y el emperador Mauricio ordenó que se tradujera al griego. Su corpus sobre la Divinidad, titulado *Moralia in Job*, que escribió en Constantinopla, llegaría a ser un clásico popular. Sus catorce libros de cartas, conocidos como *Registrum Gregorii*, se convirtieron en una obra clásica de referencia sobre la religión y la diplomacia romanas. Él llegó a ser el más popular de los Padres de la Iglesia, quizá más influyente que san Ambrosio, san Agustín o san Jerónimo. En pocas bibliotecas de la Edad Media faltaba una colección completa de sus obras. Su profundo interés por las misiones entre los bárbaros, en especial los ingleses, condujo al triunfo de Roma sobre las prácticas celtas en el sínodo de Whitby, en 664; al éxito de las misiones anglosajonas entre las tribus germánicas y frisias y al apostolado de san Bonifacio, quien antes de dar comienzo a su trabajo en 718 fue a Roma para que le fuese entregada una carta de recomendación del entonces papa Gregorio II.

San Gregorio Magno fue monje y abad antes de convertirse en papa. En el segundo libro de sus *Diálogos* rinde homenaje a otro gran santo, Benito de Nursia (m. hacia 547), cuya regla monacal acabó constituyendo la base de la vida monástica en Occidente. Las reglas anteriores eran poco más que recopilaciones de preceptos religiosos. San Benito fue el primero que escribió un verdadero código monástico. Con la aprobación directa de san Gregorio, que lo alabó por su moderación y claridad, el código empezó a ser utilizado gradualmente. Carlomagno, que visitó Montecasino en 787, recibió una copia de la regla y, dentro del esfuerzo general por lograr la organización y la homogeneidad que caracterizaron su gobierno, se ocupó de su difusión en el ya restablecido Imperio de Occidente. Hacia 817, en un capítulo celebrado en Aquisgrán, se preguntó a los obispos y abades allí reunidos: «¿Puede haber otros monjes aparte de los que observan la Regla de san Benito?» El monasticismo benedictino habría de constituir con el tiempo la principal fuerza cultural de casi toda Europa y la columna vertebral de la resistencia al paternalismo imperial de Occidente. Si Gregorio Magno fue quien colocó los cimientos del poder papal, quienes dieron estabilidad a la estructura fueron los que observaban con mayor fidelidad la regla de san Benito[1].

A pesar de los conflictos de la época y del



122. Cristo entronizado entre los santos Pedro, Pablo, Lorenzo, Esteban e Hipólito y el papa Pelagio II; en las enjutas, las ciudades de Belén y Jerusalén. Mosaico del arco triunfal. Entre 579 y 590, muy restaurado en la Edad Media. *Roma, San Lorenzo Extramuros* (Alinari; Mansell Collection).

constante temor de una ocupación lombarda —los lombardos pasaron del paganismo a la ortodoxia a través del arrianismo, pero su presencia en Italia era una seria amenaza a la estabilidad papal—, la producción de obras de arte proseguía en Roma. El papa Pelagio II embelleció el santuario de San Pedro y reconstruyó San Lorenzo Extramuros. El mosaico del arco triunfal representa a Cristo entronizado entre los santos Pedro y Pablo, Lorenzo, Esteban e Hipólito y el propio papa Pelagio [122]; en las enjutas están las ciudades de Belén y Jerusalén. El mosaico fue restaurado en varias ocasiones durante la época medieval y en la actualidad sólo las figuras de san Lorenzo y el papa datan del siglo VI; la cabeza de san Hipólito parece ser una restauración hecha entre los siglos VII y IX; las demás figuras fueron reparadas hacia 1100. La disposición general ha sido comparada con los mosaicos del ábside de San Vital de Rávena, pero las figuras del papa y de san Lo-

123. San Agustín. Pintura mural. Fines del siglo VI. *Roma, Palacio Laterano,* Librería Antigua (Gall. Musei Vaticani).

124. Santa Inés. Mosaico del ábside c. 630 (?). *Roma, Santa Inés* (Gabinetto Fotografico).

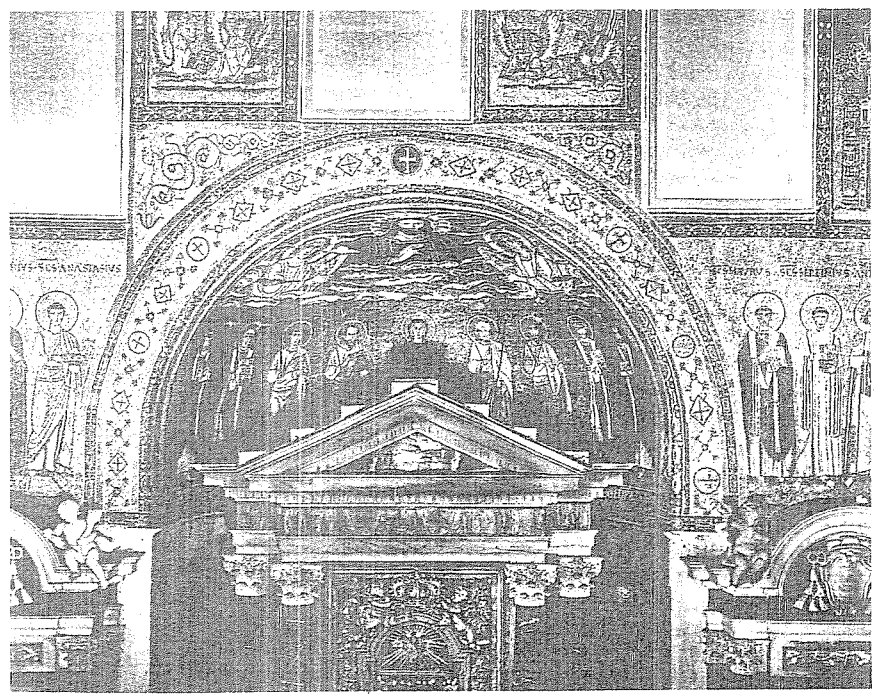
renzo son más alargadas y menos macizas. La Biblioteca Vieja del Palacio Laterano fue redecorada durante el pontificado de Gregorio I, hacia fines del siglo VI, con cortinas fingidas que cuelgan de una barra y retratos de los Padres de la Iglesia, incluyendo a san Agustín [123], que muestra una notable simplificación en forma y drapeados, una relación inverosímil entre el santo y el libro que parece estar bendiciendo y una ausencia casi total de profundidad[2].

Según el *Liber Pontificalis*, el papa Honorio I (625-38) desarrolló una actividad especial preservando y restaurando las iglesias de

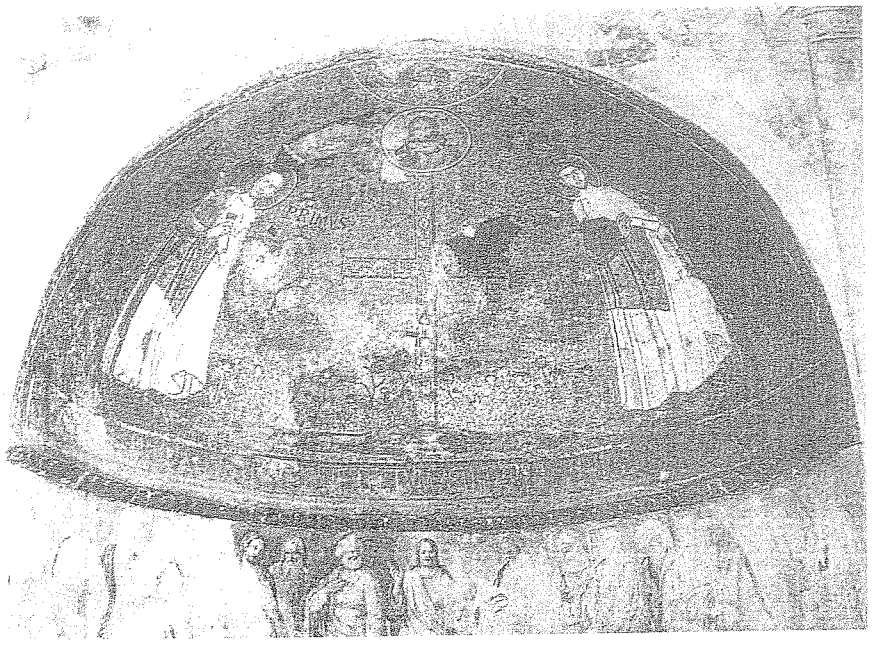
Roma. La de Santa Inés Extramuros fue reconstruida, como San Lorenzo, en la forma de una basílica con galerías, hacia 630. El mosaico del ábside muestra a santa Inés ataviada como Augusta [124] entre los papas Honorio y Símaco; arriba, la mano de Dios asoma de una nube en un firmamento estrellado. Las figuras, severas, impasibles y alargadas, se colocan bien separadas ante un fondo dorado, los papas volviéndose ligeramente sobre unos diminutos pies en dirección a la santa, que fija la mirada como una muñeca engalanada hacia el cuerpo de la iglesia. Altivas, remotas, impersonales, las figuras se limitan a hacer una declaración de santidad y patrocinio papal. Pueden observarse profundas influencias bizantinas en el mosaico y en las medidas y proporciones arquitectónicas. Bien pudiera ser que se hubiese acudido a trabajadores bizantinos, tal vez incluso a un arquitecto bizantino. El mosaico, reparado hasta cierto punto por el papa Adriano I (772-95), remite, más allá de la controversia iconoclasta, al arte de Constantinopla en el siglo X: arte bizantino en su faceta más estática[3].

El papa Juan IV (640-2) era dálmata, hijo del *scholasticus* —abogado— Venantius; como los eslavos estaban invadiendo su país de origen dispuso que las reliquias de los principales santos dálmatas fuesen trasladadas a Roma. Fueron albergadas en el oratorio de

125. La Virgen en oración entre apóstoles y santos. Mosaico del ábside. Entre 640 y 642. *Roma, San Juan de Letrán, Baptisterio, Oratorio de San Venancio* (Anderson; Mansell Collection).



82/208



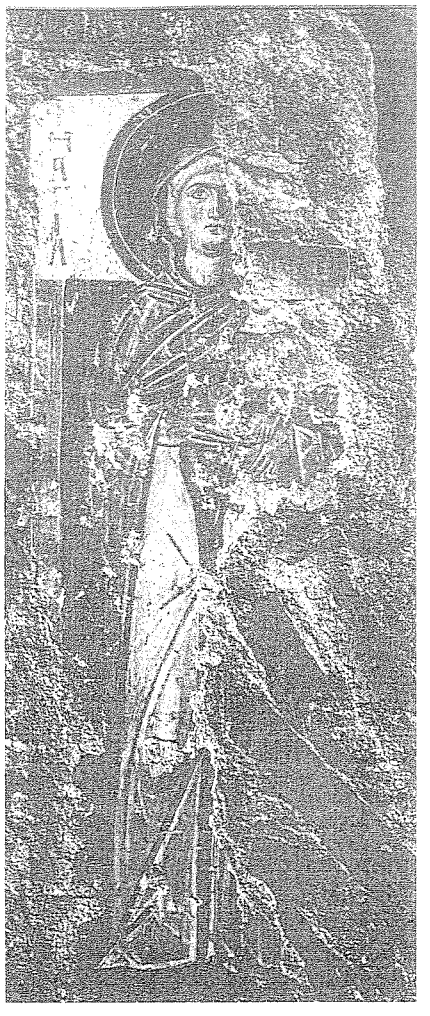
126. Cruz adornada con joyas coronada por un busto de Cristo flanqueado por san Primo y santa Feliciana. Mosaico del ábside. Entre 642 y 649. *Roma, Santo Stefano Rotondo* (Gabinetto Fotografico).

San Venancio del baptisterio de San Juan de Letrán; se encargó un mosaico para decorar el ábside. El busto de Cristo, con barba, cabellos largos y halo, surge de las nubes entre bustos de ángeles; abajo se halla la Virgen en actitud orante con apóstoles y otros santos [125] a ambos lados; éstos se extienden por los muros de la capilla, fuera del ábside. La composición parece ser una adaptación del tema de la Ascensión con el añadido de algunos santos; muchos de éstos van ataviados con traje cortesano bizantino. La impresión que produce el mosaico si se compara con los de la iglesia de Hagios Demetrios de Salónica, de fecha algo más tardía, es que fue realizado por artistas locales que mezclan tradiciones locales con influencias bizantinas más poderosas. Una vez más, las figuras de los santos carecen de volumen en contraste con los santos y donantes de Hagios Demetrios, el trazado de las líneas es menos seguro y el modelado de los rostros sorprende por su insignificancia e indecisión[4].

Posee también un regusto provinciano el mosaico del ábside de San Esteban Rotondo, realizado probablemente durante el pontificado de Teodoro I (642-98). Teodoro el primer papa que fue nombrado Soberano Pontífice, era un griego de Jerusalén, hijo de un obispo. No deja de ser interesante que la cruz enjoyada y coronada por el busto de Cristo [126] recuerde el modelo iconográfico que se encuentra en la Crucifixión que decora las ampollas de plata de Palestina. La cruz se sitúa en un jardín estilizado flanqueada

127. San Sebastián. Panel de mosaico c. 680. *Roma, San Pedro en Vincoli* (Alinari; Mansell Collection).

por los santos Primo y Feliciano, que visten trajes de la corte bizantina simplificados. Sin duda había representaciones similares en Jerusalén, tal vez incluso en Constantinopla, pero el mosaico romano, ahora considerablemente deteriorado y restaurado, continúa las descoloridas formas ya vistas en San Lorenzo y en el oratorio de San Venancio. Se



128. La Virgen y el Niño entronizados. Fragmento de una Adoración de los Magos. Parte de la decoración de la capilla de la Virgen de san Pedro el Viejo. Entre 705 y 707. *Roma, Santa María en Cosmedin* (Gabinetto Fotografico).

83/208

pueden distinguir posteriores etapas de la decadencia de la técnica musivaria en Roma. El retrato de san Sebastián en San Pedro en Vincoli, habitualmente fechado hacia 680, es ya un seco y esquemático apunte de la forma humana [127], con sus drapeados ordenados en segmentos y su cabeza desproporcionada al cuerpo. Similares características presenta la decoración mosaística antiguamente en la capilla de la Virgen de San Pedro el Viejo, ejecutada por el papa Juan VII (705-7) y en la actualidad dispersa en la cripta de San Pedro, el Museo Laterano, Santa María en Cosmedin y la iglesia de San Marcos de Florencia. El fragmento de la Adoración de los Magos, actualmente en Santa María en Cosmedin, con su vacilante evocación de la forma, su debilidad de trazado y sus insípidos rostros [128], indica que las tradiciones de los talleres se iban debilitando. La decadencia de la visión y de la fuerza estéticas iba acompañada por una decadencia de la habilidad[5].

Esta decadencia parece haber culminado con gran celeridad en Roma durante la segunda mitad del siglo VII, a pesar de la casi

129. Santa Ana. Pintura mural. 649. Roma, *Santa María la Antigua* (Gabinetto Fotografico).

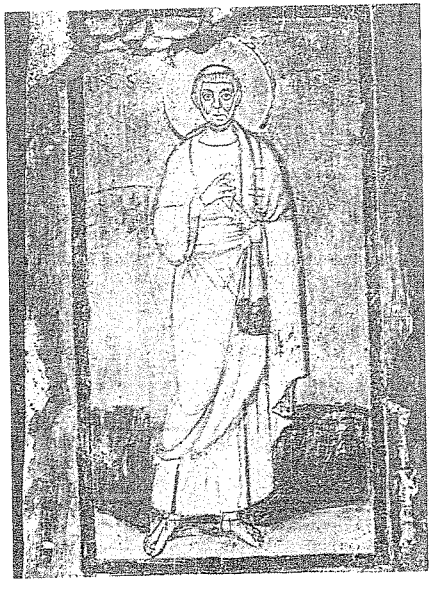
segura presencia de fresquistas griegos en la ciudad. La decoración de Santa María la Antigua fue continuada con el patrocinio de una serie de papas. El papa Martín I (649-55), de origen noble y procedente de Todi, junto al Tíber, y uno de los papas más nobles, fue consagrado sin esperar la confirmación imperial y, tras convocar el concilio de Letrán, que condenó la herejía monotelita desafiando al emperador, dio instrucciones para que quedase constancia de dicho concilio en los muros de Santa María la Antigua. Los pintores incluyeron también una espléndida santa Ana llevando a la Virgen en brazos, identificada por una inscripción griega [129], y una representación de los Macabeos igualmente magnífica [130], también con inscripciones griegas que atestiguan una resuelta intervención bizantina. El sereno modelado de los rostros, el tratamiento de los ropajes y de la forma que hay debajo de éstos —es de destacar sobre todo la figura de Solomone, la madre de los Macabeos— y la luminosidad general son visiblemente ajenos a la producción local. Además, el alargamiento de las formas, el uso de toques de luz para resaltar los pliegues de las ropas, el severo sentimiento de una finalidad, como en los mosaicos de Santa Inés, anticipan el arte bizantino posterior a la controversia iconoclasta. El mensaje de estos pintores pudo ser captado también por artistas carolingios. El estilo de los drapeados y el tratamiento de la forma, en un ángel del grupo de la Anunciación que aparece en la nave [131], son indicio de un lenguaje que habría de cristalizar en los dibujos del Salterio de Utrecht, producido en Reims hacia 820. Esta poderosa tradición griega continuó durante el pontificado de Juan VII (705-7), hijo de un funcionario bizantino, Platón, administrador del palacio imperial de Roma. Había sido educado en Constantinopla y regresó a Roma siendo un hombre de gran erudición y elocuencia. Al parecer aprendió también que la discreción es la parte más importante del valor, pues se negó a comentar los decretos del concilio Quinisexto, «en los cuales había muchos artículos contra el obispo de Roma», y se limitó a devolverlos sin respuesta ni confirmación al truculento Justiniano II. Se denominó siervo de la Madre de Dios; su capilla en San Pedro el Viejo y el gran icono de Santa María del Trastévere [77] son testimonio de esta devoción. Decoró asimismo Santa María la Antigua e hizo venir a artistas griegos para ejecutar parte de la obra. La gran Adoración de Cristo en la Cruz pintada

130. Los Macabeos. Pintura mural. 649. Roma, *Santa María la Antigua* (Gabinetto Fotografico).

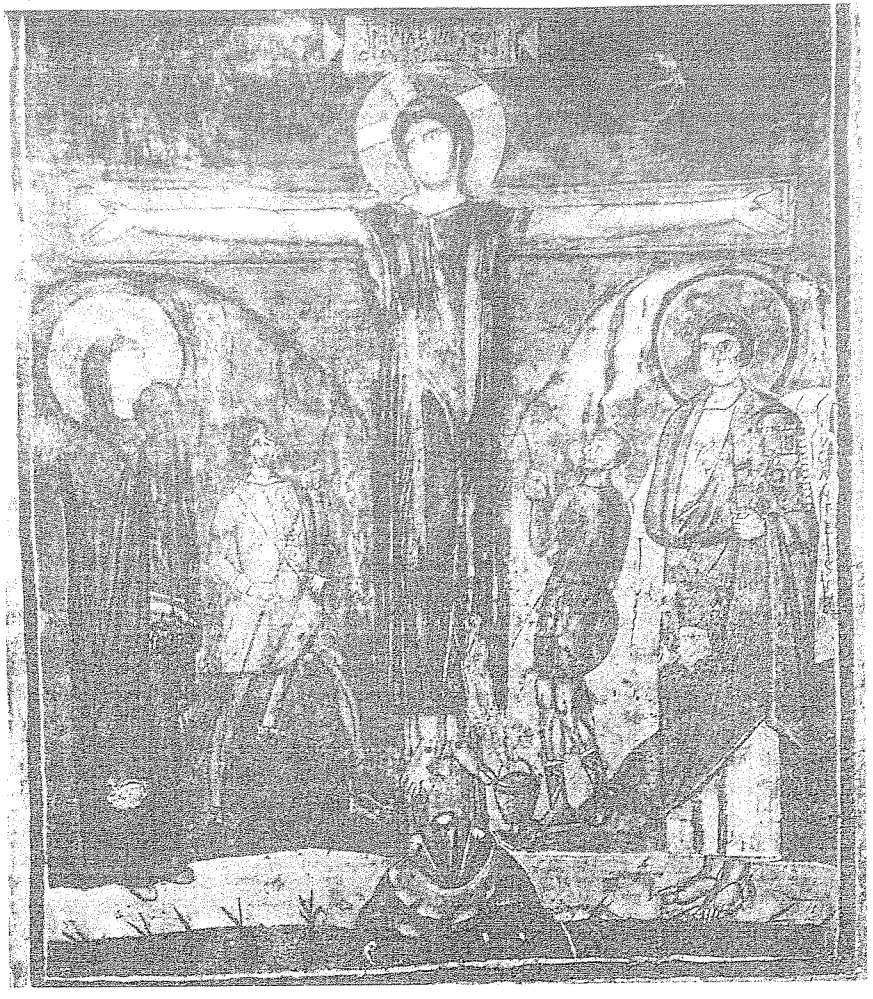
131. El Ángel de la Anunciación. Pintura mural. 649. Roma, *Santa María la Antigua* (Gabinetto Fotografico).

en el arco triunfal es actualmente difícil de interpretar, pero hay una cabeza de serafín, con su delicadeza de modelado y sus connotaciones helenísticas, que sugiere la colaboración de un bizantino formado en los talleres de Constantinopla. Los bustos de apóstoles en medallones que se hallan en el muro de la izquierda del presbiterio y los tipos vívidamente evocados en una técnica impresionista contrastan marcadamente con el retrato de san Lucas de las catacumbas de Comodila [132], que data del reinado de Constantino IV (668-85) y en el cual la forma esquematizada y simplificada revela la tradición romana local. Parece seguro que para Juan VII trabajaron diferentes tipos de artistas. La Adoración de los Magos del muro izquierdo del presbiterio parece notablemente próxima en estilo al panel mosaístico del mismo tema que hay en Santa María en Cosmedin, en el cual se observa un nivel de ejecución distinto del que poseen los artistas bizantinos[6].

A pesar de las intervenciones bizantinas prevalecen las tradiciones locales. La prótesis o capilla de Teodoto en Santa María la Antigua fue redecorada durante el pontificado de Zacarías (741-52), griego de nacimiento, pero el panel de la Crucifixión [133], si



132. San Lucas. Pintura mural. Entre 668 y 685. *Roma, catacumba de Comodila* (Pont. Comm. de Arch. Sacra).



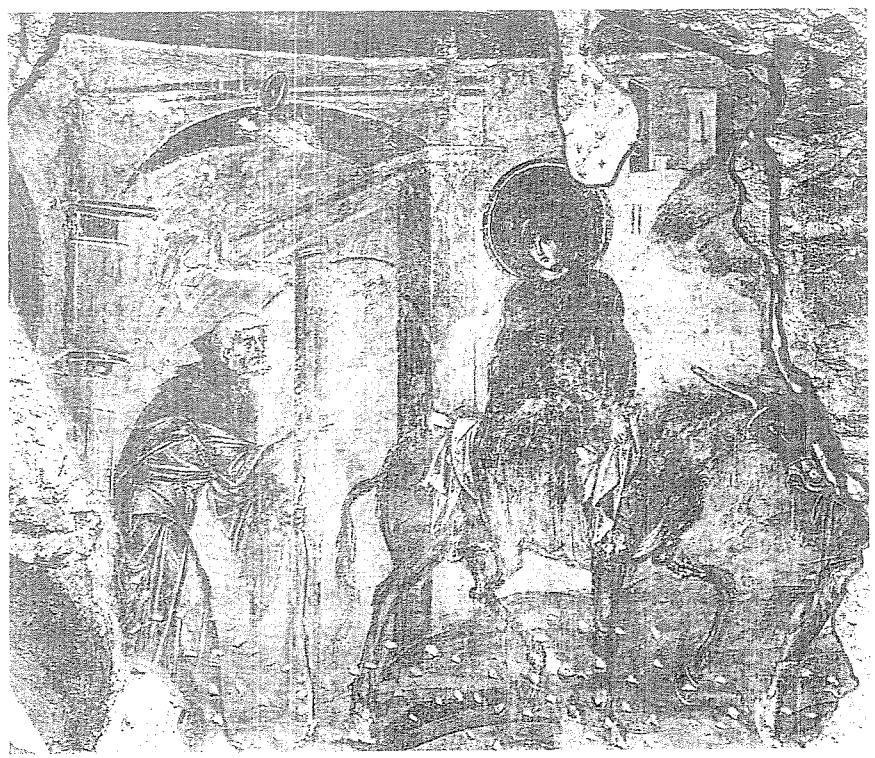
133. La Crucifixión. Pintura mural. Entre 741 y 752. *Roma, Santa María la Antigua, prótesis o capilla de Teodoto* (Hirmer Fotoarchiv).

bien Cristo lleva el *colobium* habitual en los mosaicos siríacos, contiene inscripciones latinas y más parece obra de artistas romanos que orientales. Los retratos que hay debajo del papa Zacarías —el donante Teodoto, un funcionario de la diaconía y los santos Quirico y Julitta y Pedro y Pablo, a ambos lados de la Virgen entronizada con el Niño— están ejecutados en un lenguaje bizantino y sin embargo el efecto general es árido y mecáni-

co. Además, en las escenas de la vida de los santos Quirico y Julitta, las formas, con el alargamiento del muslo y el acortamiento de la pantorrilla, la ausencia de modelado y la segmentación son enteramente locales. Estas características aparecen también en San Sabas y Santa María en Via Lata, de mediados del siglo VIII, y continuarían en el arte romano hasta la alta Edad Media. Se ejecutan otras pinturas en Santa María la Antigua, en el ábside y en las naves laterales de la derecha y de la izquierda, durante el pontificado de Pablo I (757-67); nuevamente se utilizan modelos bizantinos, desecados y simplificados, aunque la serie de santos orientales de la nave de la izquierda, con sus inscripciones griegas, no carece de cierto sentido de monumentalidad y poder. El fresco de la Virgen y el Niño entronizados entre santos y el papa Adriano I (772-92) que se halla en el atrio ilustra la creciente estilización: formas aplanadas ordenadas por monótonas líneas verticales. El papa León III (795-806) había colocado un ciborio de plata sobre el altar mayor, pero a mediados del siglo X Santa María la Antigua fue abandonada. Un gran terremoto socavó en 847 los edificios imperiales que daban a la iglesia en el extremo nororiental de la colina del Palatino y Santa María la Antigua quedó parcialmente enterrada bajo los cascotes. La diaconía fue trasladada durante el pontificado de León IV (847-55) a un nuevo edificio de la Vía Sacra, que al principio recibió el nombre de la vieja iglesia pero luego lo cambió por el de Santa María la Nueva y después por el de Santa Francisca Romana. Santa María la Antigua quedó enterrada de manera total y definitiva a consecuencia del incendio que devastó esa parte de Roma tras el saqueo normando de 1084.

En el norte de Italia, la influencia de los lombrados en el arte tenía un carácter esencialmente bárbaro. Como la mayoría de los bárbaros, preferían los objetos portátiles de oro y plata, con frecuencia muy bien labrados. La escultura correspondiente a su época de dominio, si hemos de considerar la lápida de san Cumiano de Bobbio (713-44), el altar de Ratchis en Cividale (737-44) o la piedra del altar de Sigualdo en la misma ciudad (762-76), es tosca, provinciana y repelente. Pero la iglesita de Santa María, que se levanta en una colina cerca del pueblo de Castelseprio, se ha convertido desde que se descubrieron sus frescos en 1944, en tema de controversia histórico-artística. La propia iglesia ha sido descrita con razón como «una de las obras constructivas más pobres que hay en suelo italiano» y no parece que haya muchos motivos para discutir la fecha (siglo VII) que le fue asignada en primera instancia. Los frescos, como atestiguan las inscripciones, son obra de un griego. Son pequeños; sus colores, frescos y delicados, se han perdido en buena medida pero son totalmente apropiados y dignos de ser comparados con los ejecutados para el papa Martín I en Santa María la Antigua hacia 650 o con la producción bizantina para Juan VII en la misma iglesia. Con todo, los historiadores del arte han barajado fechas en los siglos V o VI, VII, VIII; IX e incluso X. Una inscripción en una franja, que hace referencia a Arderico, arzobispo de Milán (938-45), ha impedido que se aventurara una fecha posterior y al parecer anula la propuesta del siglo X. Tampoco son convincentes en lo más mínimo los argumentos que defienden una fecha en el siglo IX, basados sobre todo en especulaciones iconográficas. Las fechas dentro de los siglos V y VI parecen quedar descartadas debido al talante rústico del edificio; resulta difícil de creer que una iglesia ubicada tan cerca de Milán pudiera ser construida de una manera tan deficiente en aquellos siglos. Tampoco el estilo guarda relación alguna con los modos bizantinos del siglo VI, sobre los cuales poseemos bastante información. La comparación de la Huida a Egipto [134] con el trazado general del mismo tema en la iglesia de San Salvador de Brescia proporciona un interesante paralelismo, pero por desgracia la fecha de los

frescos de San Salvador está igualmente abierta a la especulación, aunque la propuesta de algunos (segunda mitad del siglo VIII) parece plausible. En cualquier caso, los frescos todavía legibles de esta iglesia parecen más próximos en estilo a las manifestaciones locales romanas, a los frescos de Santa María del Valle en Cividale —también muy discutidos y difíciles de interpretar pero quizá de la segunda mitad del siglo VIII— y a los de la iglesia de San Juan Bautista de Müstair, de principios del IX. Por otro lado, los frescos bizantinos de Castelseprio parecen encajar entre las obras realizadas para Martín I y las realizadas para Juan VII, y la opinión histórico-artística se ha decidido según parece por una fecha en torno a 700. Las escenas conservadas están dedicadas a la infancia de Cristo y abarcan desde la Anunciación hasta la Presentación en el Templo, situadas en un paisaje o espacio arquitectónico ilusionista muy refinado para la época, con un notable tratamiento de las formas, los drapeados y los detalles secundarios, y con un vigoroso sentido del movimiento. Los pliegues de las ropas, sin embargo —una complicada serie de bordes angulosos destacados a base de reflejos—, producen una impresión decididamente metálica y revelan al copista, que prefigura de una manera perturbadora el



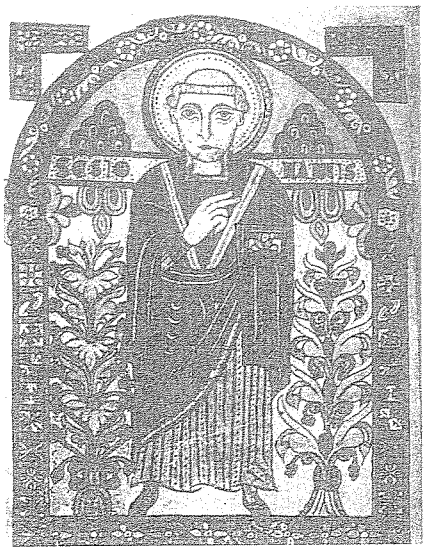
134. La Huida a Egipto. Pintura mural. C. 700. *Castelseprio, iglesia* (Perotti).

135. Cristo Pantocrátor. Pintura mural. C. 700. *Castelseprio, iglesia* (Perotti).

manierismo del siglo X. Un hermoso busto de Cristo Pantocrátor [135] dentro de un medallón, con barba, cabellos largos y halo en forma de cruz, de rostro modelado con sensibilidad, grandes ojos luminosos, boca pequeña y delicada y nariz refinada, indica la tenacidad de las tradiciones artesanales bizantinas[7].

Las tradiciones que conviven en el norte de Italia, como en Constantinopla y en Roma, podían coexistir sin ejercer necesariamente influencias recíprocas. En Castelseprio trabajó hacia 700 un griego, pero en Milán, Bobbio o Nonantola hubo artistas que mostraron escasa apreciación de ello. El factor crucial era el modelo que el artista tenía ante los ojos. Así, las ilustraciones de una copia de los Sermones de san Gregorio sobre los Evangelios, producida en Nonantola en torno a 800, manifiestan el debilitamiento en la captación de la figura humana [136], el rechazo a la contemplación de la naturaleza y el dibujo aplicado pero incompetente, propios de las pinturas murales romanas de la época. Las figuras de san Pedro y el diácono David Pedro no deben nada al griego que trabajó en Castelseprio; son simples diagramas de un modelo anterior dentro de una tradición occidental. La figura de Apolo Médico con nimbo cuadrado y sentado bajo un arco que aparece en una copia norteitaliana de las *Etimologías* de san Isidoro de Sevilla, de hacia el primer cuarto del siglo IX, es de una calidad considerablemente superior a la de las ilustraciones producidas en Nonantola, pero los principios estilísticos básicos son

136. San Pedro presentando al diácono David Pedro. De una copia de los Sermones de san Gregorio sobre los Evangelios, MS. CXLVIII, fol. 7 verso. Nonantola, c. 800. *Vercelli, Biblioteca Capitolare* (Ann Münchow).



137. San Juan Crisóstomo. De una copia latina de los Sermones de san Juan Crisóstomo sobre san Mateo, MS. cod. 1007, fol. 1. Salzburgo, principios del siglo IX. *Viena, Österreichische Nationalbibliothek.*

los mismos y nada deben a ningún artista bizantino vivo ni muerto. Más al norte, Salzburgo logró mantener su vínculo «privado» con Oriente. Aquileia no se hallaba muy lejos y era posible tener acceso a libros procedentes de Oriente. Sin embargo aquella influencia resultaría estéril. Una copia de los Sermones de san Juan Crisóstomo sobre san Mateo traducidos al latín contiene un retrato del autor [137] que muy probablemente habría sido tomado de una versión bizantina del siglo VII, pero reduciendo el modelo a un dibujo plano en verde, amarillo, azul y color de óxido, decorativo pero estéril. Ningún manuscrito producido en Italia y desde luego ninguno de los grandes manuscritos insulares —como el códice Amiatino y los Evangelios Lindisfarne, realizados en el norte de Inglaterra a finales del siglo VII o principios del VIII, o el Códice Áureo de Estocolmo, producido en Canterbury en el tercer cuarto del VIII— «explican» los grandes Evangelios de la Coronación de Carlomagno, actualmente en Viena, que datan de poco antes del año 800. Parece inevitable la conclusión de que en su corte había griegos y sirios. Los retratos de los evangelistas que se hallan en los Evangelios de Viena [138] son expresión de una viva tradición helenística que a pesar de la controversia iconoclasta sólo podría haber sobrevivido en Constantinopla. Aun así, esta tradición bizantina no fue asimilada con facilidad por los artistas del Norte. Una generación después, en Reims, todo cuanto pudieron hacer fue producir una caricatura del estilo bizantino, y esta caricatura acabó siendo uno de los principales cordones umbilicales de la evolución del arte europeo noroccidental[8].

138. San Mateo. De los Evangelios de la Coronación del Sacro Imperio Romano, fol. 15. Aquisgrán, anterior a 800. *Viena, Weltliche und Geistliche Schatzkammer.*

CAPÍTULO 7

CONFUSIÓN EN ORIENTE

Los siglos VII y VIII fueron tiempos de inquietud y conflictos para la Roma de Oriente. Casi en la misma época en que los lombardos ocuparon Italia, los eslavos invadieron los territorios al oeste y norte de Constantinopla. Entraron a oleadas en los Balcanes destruyendo ciudades y comunicaciones y en 626 asediaron la metrópoli. La derrota de los bárbaros por el emperador Heraclio en las afueras de Constantinopla quebrantó el poder ávaro, pero durante siglos los Balcanes estuvieron en manos de distintos grupos de eslavos. Su presencia, al interrumpir la gran Vía Egnatia, que unía Constantinopla y Salónica con Occidente, fue una de las principales causas del distanciamiento entre Oriente y Occidente. A fines del siglo VII aparecieron los búlgaros en el norte de los Balcanes y durante tres siglos constituyeron una constante amenaza para la organización imperial. En el frente oriental, las victorias persas que se sucedieron entre 611 y 618 y abarcaron Antioquía, Jerusalén y Alejandría fueron contrarrestadas por Heraclio en Nínive en 627, pero apenas había sido conjurado el peligro persa cuando el Islam y los árabes irrumpieron en Oriente Próximo; en 646 habían arrebatado al imperio bizantino Mesopotamia, Siria, Palestina y Egipto. En la primavera de 669 los árabes atacaron Constantinopla; entre 674 y 677 hubo matanzas cada año. El asedio final tuvo lugar en 717-8, cuando el emperador León III diezmó el ejército musulmán y destruyó la flota árabe. Más de una vez en aquellos tiempos consideraron los emperadores bizantinos la posibilidad de abandonar la metrópoli. Heraclio, el hijo del exarca de África, arrastrado al poder por la flota africana, había pensado trasladar la capital a Cartago. Su nieto, Constancio II, marchó a Roma en 667 y fue el primer emperador que se vio en la antigua capital en ciento noventa años, pero se instaló en Siracusa, causando público descontento en Constantinopla. Occidente había dejado de interesar a los funcionarios civiles y militares; ahora miraban hacia Oriente.

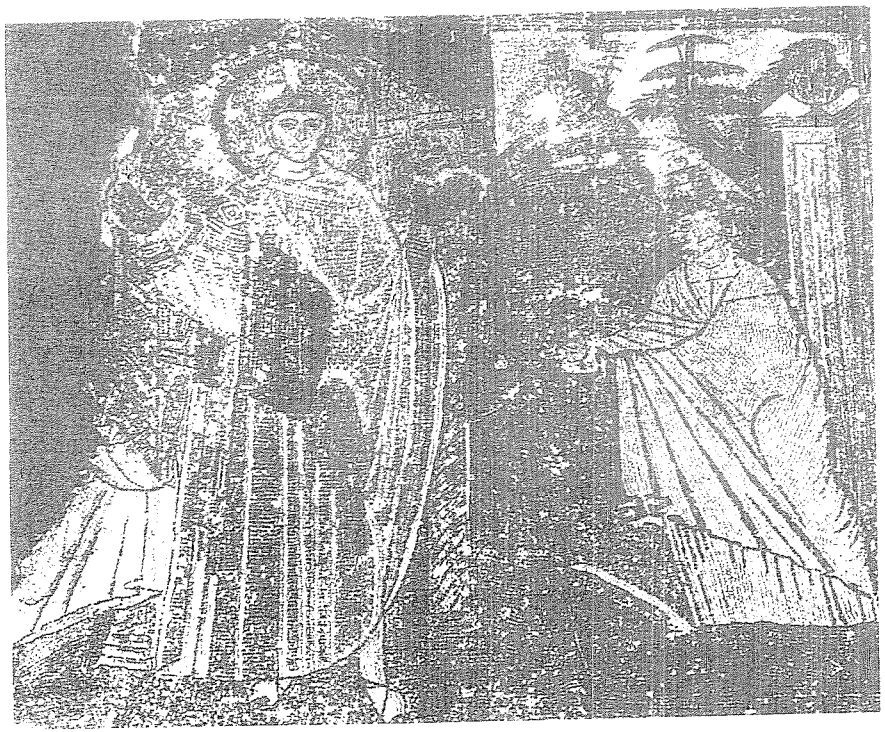
Asia Menor era la base del Estado bizantino medieval. Allí se configuró el sistema de temas —la nueva organización militar y civil que confirió una fuerza especial al disminuido imperio—, el cual se extendió gradualmente a los Balcanes hacia 680 y a Grecia central algo después de 687. La diplomacia bizantina estaba interesada en primer lugar en el nuevo califato omeya y en segundo lugar en los pueblos de Europa oriental y de Asia occidental: los nómadas búlgaros y turcos, las tribus caucásicas y no menos los armenios. Las relaciones eran particularmente amistosas con el principado jázaro, en el Cáucaso. Heraclio llamaba hijo suyo al príncipe jázaro y le prometió en matrimonio a su hija Eudocia. Cuando se le mostró un retrato de la «Augusta de los romanos», el kagan se sintió consumido de amor por su «arquetipo». Quizá por suerte para la joven princesa el kagan murió antes de que se celebrara el matrimonio. Andando el tiempo, cuando Justiniano II vivía exiliado en la corte jázara, se casó con la hermana del kagan y tras su restauración en el trono en 705 la coronó Augusta, nombrando cocésar al hijo habido de ella. Constantino V también se casó con una princesa jázara, y su hijo León IV fue conocido como «el jázaro». Además de esta alianza con los jázaros, el gobierno bizantino

valoraba en mucho el Quersoneso, en la costa meridional de Crimea; en el siglo IX se convertiría en tema. Desde el Quersoneso, las tribus nómadas de las llanuras de Europa oriental podían ser mantenidas en observación. En el siglo VI ya se hallaba establecido el control bizantino de Armenia, pero el levantamiento de los árabes alteró la situación y gran parte del territorio armenio se perdió para el imperio. Sin embargo, Constantinopla sirvió de lugar de refugio a obispos y nobles armenios, y numerosas familias armenias fueron obligadas en diversas épocas a abandonar su país para colonizar otras partes del imperio, incluyendo Tracia y Chipre. El elemento armenio del ejército bizantino era de extremada importancia: en el siglo VI menciona Procopio por sus nombres a no menos de diecisiete comandantes armenios, el gran Narsés entre ellos. Algunos alcanzaron los más altos puestos. Varios emperadores bizantinos eran de ascendencia parcial o totalmente armenia.

Durante el mandato de Heraclio, el griego se convirtió en lengua oficial; culturalmente el Estado era griego pero el imperio bizantino era multirracial y, al mismo tiempo, preservaba celosamente su pretensión de ser heredero de Roma. Para los árabes y otros pueblos de Oriente los bizantinos eran romanos, *rumi*. El principal factor de unificación era la ortodoxia cristiana, aunque a menudo se veía dividida por la herejía —monofisismo, monotelismo e iconoclastia— con las inevitables medidas y contramedidas represoras. A pesar de su actitud *snob* hacia la educación y la cultura griegas, la sociedad medieval no podía evitar una cierta desintegración de las pautas de conducta. Manteniendo estrecha vigilancia sobre el abismo de la barbarie, los bizantinos tenían la esperanza de controlarlo y, si era posible, bautizarlo, pero al hacerlo el abismo los envolvía en ocasiones; a los ojos modernos aparecen con frecuencia tan salvajes y violentos como cualquier bárbaro. Su cristianismo feroz, intelectual y sombrío —ni Dios ni sus santos sonríen jamás— iba muchas veces acompañado de un interés por la magia, la profecía y toda clase de brujerías que afectaba a la aristocracia tanto como a la gente humilde. Pero no hay que olvidar sus logros: la propia ciudad, el primer gran gobierno estable de la historia moderna, el imperio de la ley, los triunfos diplomáticos, de los cuales podrían aprender mucho los mandatarios modernos, una moneda de oro que fue el patrón durante más de ochocientos años, un notable funcionariado civil abierto a todos los talentos, un respeto casi escocés por la educación y un modo de vida que suscitó la envidia y la admiración de cuantos lo conocieron[1].

Salónica se convertiría en la segunda ciudad del imperio. Como Constantinopla, era «la ciudad guardada por Dios» y tenía un lugar privilegiado «en el corazón del emperador». Galerio levantó en ella un palacio y erigió un arco de triunfo; Constantino I construyó un puerto; Teodosio I fortificó la ciudad y la convirtió en sede del gobierno imperial. La ciudad era una base naval y militar, un importante puerto y centro de comercio populoso, rico y orgulloso de sus tradiciones. La rotonda de Hagios Giorgios, con sus magníficos mosaicos, formaba parte del palacio imperial, pero había otras grandes iglesias. La iglesia del Acheiropoeitos, construida hacia 470, era una basílica con galería, naves laterales, un nártex interior y otro exterior. Dedicada a la Virgen —a veces es mencionada como iglesia de la Hodegetria—, albergaba un icono de la Virgen Hodegetria «no hecho por manos humanas». Las paredes estaban revestidas de mármol. La semicúpula del ábside y los sofitos de las arcadas del piso bajo estaban recubiertos de mosaicos. De esta espléndida decoración de fines del siglo V sólo se han conservado los mosaicos de los sofitos: series ornamentales de hojas de vid y acanto saliendo de jarrones, entrelazamientos florales y geométricos habitados por pájaros, rosetas, ramilletes de flores y hojas, y a veces una cruz dentro de un medallón en la parte superior del arco. Este tipo de decoración se desarrolló a partir de modelos semejantes en Hagios Giorgios y, dado que se encontrará en fecha posterior en el marco ornamental de un mosaico en la iglesia de Hosios David, construcción relativamente humilde, podemos suponer que hubiera una escuela local de mosaístas que trabajara en Salónica en los siglos V y VI. El ábside de Hosios David, en el monasterio de Latomos, está decorado con un mosaico [139] que representa la Visión de Ezequiel. Cristo, imberbe, con cabello largo y halo en forma de cruz, tiene en la mano un rollo en el que se lee un texto de Isaías y está sentado en una mandorla circular de la que emergen los símbolos de los evangelistas. La aparición se sitúa en un paisaje aterrazado, bordeado por un río bien provisto de peces. A ambos lados, Ezequiel y Habacuc presencian la escena, cuya pequeña escala acentúa la grandeza apocalíptica de la Divinidad revelada. Sin embargo, el tratamiento de los ropajes y de las figuras de Cristo, del ángel de san Mateo y de los dos profetas está muy alejado de las majestuosas apariciones de Hagios Giorgios, anteriores en un siglo, y se

139. La Visión de Ezequiel. Mosaico del ábside. Probablemente siglo VI. Salónica, *Monasterio de Latomos, Hosios David* (Photo Lykides).



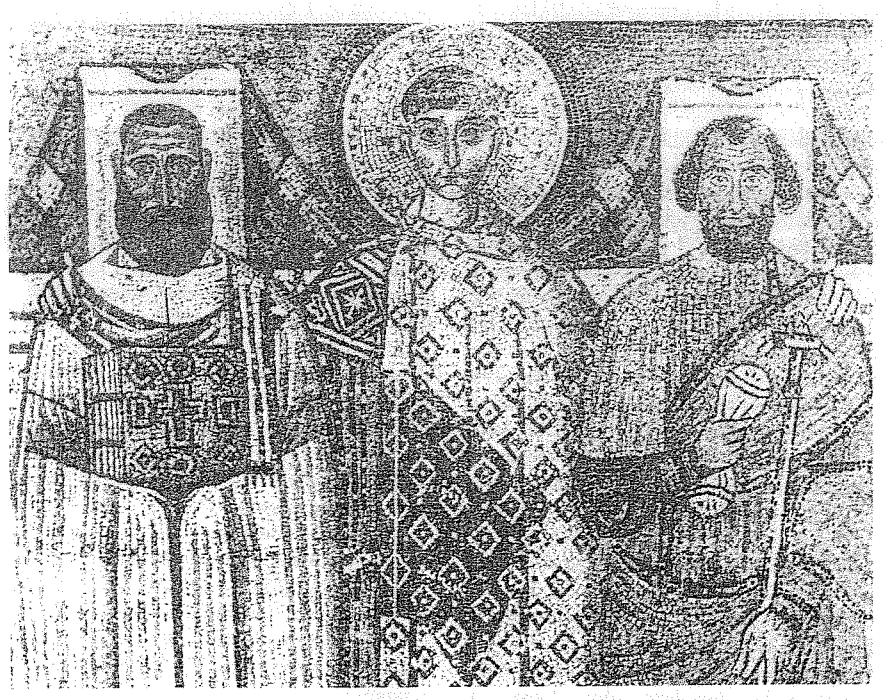
140. San Demetrio, un donante y un niño. Panel de mosaico de la nave sur. Probablemente fines del siglo VI o principios del VII. *Salónica, Hagios Demetrios* (Photo Tombazi).

aproxima al linealismo más difuso de los mosaicos, actualmente perdidos, de las naves laterales de la iglesia de Hagios Demetrios, que datan de fines del siglo VI o principios del VII[2].

Nunca se ha explicado de manera satisfactoria por qué san Demetrio, un santo desconocido martirizado en 303, se convirtió en patrono de Salónica, si bien parece probable una fusión de una divinidad pagana y un culto terapéutico con el del mártir cristiano. La tradición afirma que Leoncio, prefecto del Ilírico, fue milagrosamente curado de su parálisis en la tumba del santo y en agradecimiento construyó una gran iglesia hacia 412-13 sobre el modesto martyrium. A partir de este momento el culto se extendió hasta que san Demetrio llegó a ser más venerado que Cristo. Salvó a la ciudad de la peste, el hambre y la barbarie; caminó sobre el mar, levantando una tormenta para dispersar una flota enemiga; devolvió la vista a los ciegos y la razón a los dementes. «Habitaba» en un ciborio chapado en plata, situado a la izquierda de la nave central, y los peregrinos afluían desde todas las partes del imperio para encender velas en su presencia. El santo óleo tomado de su «morada» era considerado panacea contra todos los males. A fines del siglo VI y en el VII los eslavos y los ávaros llevan a

cabo seis intentos de asaltar la ciudad y sus planes fueron desbaratados cada vez por san Demetrio. Los árabes se vieron impotentes ante él hasta 904, año en que saquearon la ciudad y vendieron como esclavos a veinte mil personas. Siempre existió la tranquilizadora leyenda de que si san Demetrio no podía salvar la ciudad moriría con ella. Se acudió a él para que la salvase en 904; en 1185, cuando fue saqueada por los normandos, y en 1430, cuando fue finalmente capturada por los turcos.

La iglesia de Hagios Demetrios, una compleja basílica de planta de cruz con transepto, debió de ser uno de los edificios más imponentes del imperio. Se quemó por completo en 1917; la iglesia actual es una réplica pero incluye extensas porciones de los muros, las columnas y los capiteles originales y parte de la decoración original. Los mosaicos de las naves laterales, actualmente perdidos, eran en su totalidad exvotos ofrecidos en honor a san Demetrio por los ciudadanos de Salónica e incluían una Virgen con el Niño entronizados entre ángeles y recibiendo a un ciudadano presentado por el santo, cuatro escenas referentes a un milagro acontecido a una pequeña aristócrata llamada María, que muestran a san Demetrio «morando» en su ciborio, y otras escenas que recuerdan la atención que el santo prestaba a los niños. El estilo de estos mosaicos dista mucho de ser homogéneo y es concebible que daten de diversas épocas, desde fines del siglo V hasta entrado el VI. Un panel de la nave lateral sur que sobrevivió al incendio y que muestra a san Demetrio con un donante y un niño [140] —el santo se halla en pie ante su «morada»; el donante y el niño avanzan hacia él en un paisaje estilizado— parece datar, por la manera de organizar las formas y los drapeados, los pliegues esquemáticos, las pequeñas cabezas colocadas sobre cuerpos largos y desgarbados, de fines del siglo VI o comienzos del VII y refleja el manierismo que era común en Roma. Tal vez sea útil recordar que durante mucho tiempo Salónica formó parte de la jurisdicción eclesiástica de Roma. Después de un incendio que tuvo lugar en una fecha incierta entre 629 y 634 y de un ataque naval, probablemente en 647, la iglesia fue restaurada y se encargó una nueva serie de paneles con carácter de exvoto. Unos medallones que contienen retratos del obispo y del diácono que ostentaban tales cargos en la época de la restauración interrumpen la primitiva decoración de la nave lateral. Estas nuevas empresas reflejan el estilo metropolitano de la Roma de Oriente tal como lo conocemos en Chipre y en el monte Sinaí. «Hay en los paneles más recientes una fuerza y precisión de líneas, una tensión en la disposición general, especialmente notable en la manera rígida de enmarcar las figuras en sus respectivos fondos, una utilización franca y atrevida de los principios geométricos como medio seguro para organizar las formas, y un vigor y una vivacidad en el color como no se puede hallar en los más antiguos. Desde el punto de vista del pasado de Salónica, al menos hasta donde los conocemos, es un nuevo punto de partida» (Kitzinger). Aunque algunos de estos paneles siguen destacando el aprecio de san Demetrio por los niños, los retratos de los funcionarios y las inscripciones no se refieren tanto a favores personales del santo como a sus acciones en interés de la ciudad. Él había desviado el ataque de la flota bárbara y había salvado a la ciudad. Algunos de los retratos, en consecuencia, son expresión de la política oficial; es razonable suponer que se inspiraron en el arte cortesano de Constantinopla. San Demetrio sigue siendo representado como un joven idealizado y ataviado con traje bizantino de corte, pero los donantes [141] hacen gala de una energía seria, preocupada y decidida y son muy diferentes de los insulsos símbolos de la etapa local anterior. Más de una vez en la historia del arte de la segunda ciudad del imperio habrían de interferir los estilos metropolitanos en las tradiciones



141. San Demetrio entre donantes. Panel de mosaico. Posterior a 647. *Salónica, Hagios Demetrios.* (Photo Lykides).

locales. Pero cuando estalló la controversia iconoclasta con toda la violencia del puritanismo exacerbado, las tradiciones de la ciudad fueron lo suficientemente fuertes como para proteger a la iglesia de san Demetrio de todo daño. En algunas iglesias, las imágenes fueron arrancadas de los muros, pero el «habitáculo» de san Demetrio permaneció intacto y Salónica siguió siendo iconódula y ortodoxa de corazón[3].

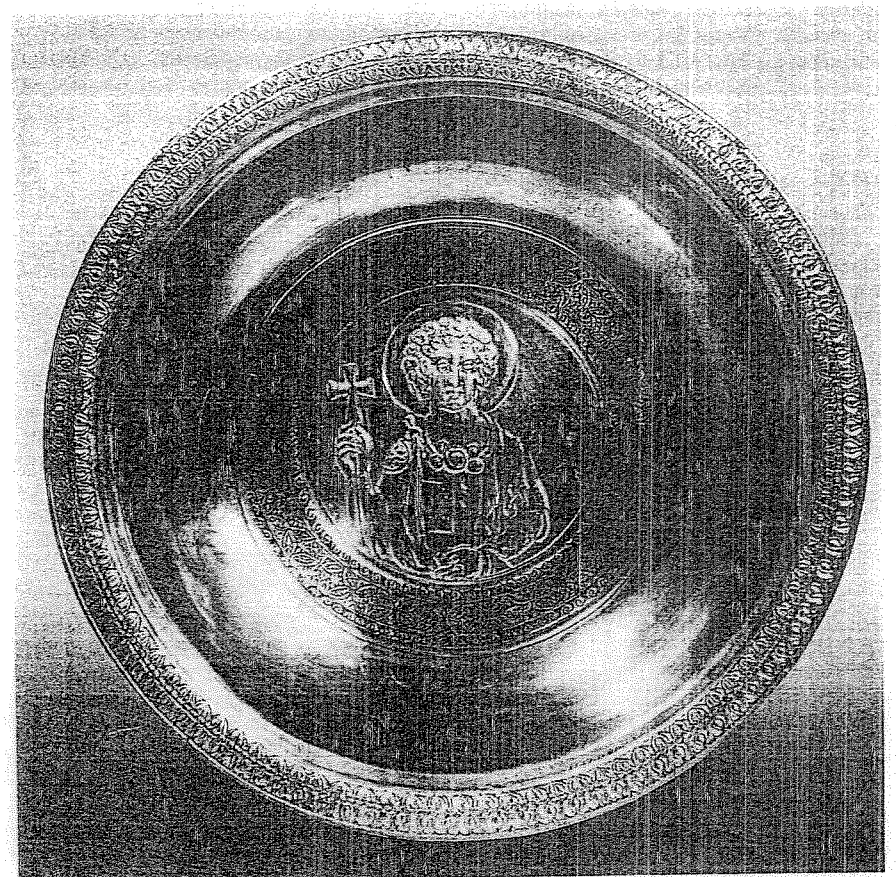
En la metrópoli se han conservado escasos testimonios del siglo VI al IX. La fecha de un suelo de mosaico descubierto en la zona del Palacio Sagrado ha sido motivo de controversia, pero fue colocado probablemente en la segunda mitad del VI. Nos proporciona un saludable recordatorio de la complejidad de las corrientes artísticas vivas en la ciudad. El suelo presenta escenas de la vida campestre [142], que poseen reminiscencias de las series norteafricanas y sirias de la vida «al aire libre» en un estilo altamente naturalista —cuerpos soberbiamente modelados, ropajes que envuelven realmente éstos y se adaptan a ellos, complejidad de movimientos y posturas, variedad de tonos y matices— enmarcadas por una exuberante franja de acantos habitados por pájaros y animales y ocasionalmente interrumpidos por una máscara que aparece entre el follaje. Este tipo de decoración de suelos debió de ser bastante común en los palacios de Constantinopla; no hay razón para suponer que estuviera limitada a un pabellón imperial. Este estilo

—helenístico, pastoril, idílico— establece un contraste directo con los modos que se consideraban adecuados para la representación oficial y religiosa; es una expresión paralela que continuó, probablemente con pocos cambios, a lo largo de varios siglos. Tampoco se restringió al medio mosaístico. La plata que lleva sellos de Heraclio (610-629/31) está decorada con una variada imaginería clásica, dioses y diosas paganos, silenos y ménades, Atalantas y Meleagros, todos ellos cincelados obedeciendo a un estilo libre y naturalista e impregnado de un espíritu de jolgorio pagano muy alejado de la atmósfera de elevada melancolía que transmiten el retrato oficial o el icono. Los modelos establecidos por la plata heracliana continuaron en el siglo VII. Una jarra cincelada con nereidas montadas en monstruos marinos, que lleva los sellos de Constancio II entre 641 y 651, es tal vez de un estilo menos elegante que la plata heracliana, pero sí totalmente clásico. En la misma época, un plato cincelado con el busto de un santo, probablemente san Sergio o san Baco [143], que lleva sellos contemporáneos de los de la jarra, demuestra que la síntesis del modo religioso y el secular establecida por el tesoro de Chipre con escenas de la vida de David [84] se mantenía a mediados del siglo VII. Aparte de la plata, las joyas y las monedas, no hay en otros medios artísticos ninguna obra que pueda asignarse con seguridad a la metrópoli en este siglo; no se ha conservado ningún edificio, pintura

142. Escenas pastoriles. Suelo de mosaico. Segunda mitad del siglo VI (?). *Estambul, Gran Palacio.*

mural ni mosaico excepto un pequeño panel mosaístico recientemente hallado en Kalenderhane Camii, con una versión de la Presentación en el Templo que puede datar del siglo VII o principios del VIII. Si es así, es el único mosaico eclesial con un programa y anterior a la controversia iconoclasta que se ha conservado en Constantinopla y la representación de *Hypopante* más antigua conservada del arte bizantino. Sin embargo sabemos que Justiniano II, en la primera parte de su reinado (685-95), deseando emular a su distinguido tocayo, acometió una serie de empresas constructivas y se granjeó la oposición del clero de Constantinopla por demoler una iglesia con objeto de dejar sitio para otra. Con el fin de allegar dinero, el tesorero Esteban, un eunuco persa, y Teodoto, el lo-

143. San Sergio o san Baco. Plato de plata. Entre 641 y 651. *Londres, British Museum.*



goteta público, recurrieron a la tortura y a la prisión. Tanto supervisores como trabajadores eran azotados y lapidados si no estaban a la altura de las exigencias de la administración imperial. Finalmente el pueblo se amotinó. Los Azules dirigieron la revuelta; libraron de su confinamiento al general Leoncio, que se había distinguido como comandante en Armenia, en 687, y lo hicieron emperador. Justiniano fue llevado por la fuerza al Hipódromo, marcado al hierro en nariz y lengua y desterrado al Quersoneso. El populacho reclamaba su vida, pero Leoncio fue firme en su clemencia. Los ministros, por su parte, fueron entregados al pueblo; Esteban y Teodoto fueron arrastrados por las calles de la ciudad casi hasta morir. No es imposible que las gentes, en su furia, destruyeran todo lo que Justiniano II había levantado[4].

Podemos hacernos tal vez una idea del tipo de decoración mosaística que estaba de moda en tiempos de Justiniano II gracias a las obras realizadas durante el mandato de los califas omeyas en Jerusalén, Belén y Damasco. A fines del siglo VII los califas intentaban emular a los emperadores bizantinos. No solamente adoptaron las técnicas bizantinas de administración, los usos legales bizantinos y la recaudación de impuestos sino que también estaban decididos a erigir monumentos religiosos de escala imperial. Los ataques anuales contra Constantinopla demostraban con harta claridad que los califas pretendían establecer su propia dinastía imperial en la metrópoli. Tras la sonora derrota del poder islámico por León III en 718, el califato omeya abandonó esta ambición y centró su atención en las provincias orientales. Si no podían reinar en Constantinopla, podían asimilar la herencia de los reyes sasánidas de Persia. Antes de este cambio de política, que sería confirmado por la dinastía abasida, reinante en Bagdad desde 750, ya se habían construido los monumentos pseudoimperiales: la mezquita de la Roca, en el *Haram ash-Sharif* de Jerusalén, las grandes mezquitas de Medina y Damasco. La mezquita de la Roca fue edificada por Abd al-Malik hacia 690; las mezquitas de Damasco y Medina, por su hijo al-Walid entre 705 y 712. Mientras que no hay referencia textual alguna a las fuentes de la decoración de la mezquita de la Roca, hay claros testimonios de que el califa pidió y obtuvo la ayuda del emperador bizantino para decorar las mezquitas de Medina y Damasco. Según al-Tabari (m. 923), una fuente basada en buenas tradiciones, el emperador envió cien mil mizcales de oro, cien trabajadores y cuarenta cargas de cubos de mosaico. Otra fuente, respaldada por una imponente lista de notables autoridades, asevera que el emperador envió cargas de cubos de mosaico y unos veinte trabajadores —«pero algunos dicen diez trabajadores, añadiendo "os he enviado diez que equivalen a cien"»—, y ochenta mil dinares como subvención para ellos. En consecuencia, parece razonable suponer que la decoración musivaria conservada hasta hoy en la mezquita de la Roca es bizantina en espíritu y en ejecución. Los exuberantes acantos en verde y oro, los árboles alhajados y ornados con insignias imperiales bizantinas y sasánidas, las palmetas floridas, los jarrones con incrustaciones de perlas, son una elaboración de la decoración mosaística de una sala sobre la rampa sudoeste de Santa Sofía y de la franja que bordea el mosaico del Gran Palacio de Constantinopla. Las fantasías arquitectónicas y los paisajes idealizados del patio de la Gran Mezquita de Damasco son descendientes directos de los de Hagios Giorgios de Salónica. A pesar de la orgullosa declaración que contiene la inscripción cúfica que recorre los muros de la mezquita de la Roca y según la cual la Divina Persona es una unidad, en la ornamentación —alusiva al Paraíso y que posee reminiscencias de un ciborio, de las tablas canónicas, quizá también de *martyria* y *memoriae* locales— hay ecos del cristianismo bizantino[5].

La iglesia de la Natividad de Belén gozaba de una situación especial, pues era compartida por cristianos y musulmanes. El califa Omar había accedido a esta doble ocupación en 638, tras la caída de Jerusalén. El lado sur del transepto, que daba hacia La Meca, fue reservado al culto musulmán; el resto de la iglesia quedó para los cristianos. La basílica era una fundación constantiniana, pero Justiniano la reconstruyó en el siglo VI, si bien algunos consideran que estaba parcialmente inspirada en la iglesia de la Virgen de las Blaquernas de Constantinopla, remodelada en el reinado de Justino II. Los mosaicos que recubren las paredes de la nave, actualmente en un estado deplorable, fueron restaurados en el siglo XII, pero los originales que representaban los seis Concilios Generales de la Iglesia y seis concilios provinciales deben de datar de poco antes del Concilio Quinisexto, celebrado en Constantinopla en 692. Los concilios son representados en el marco de una esquemática evocación de la ciudad en la que tuvieron lugar, con el nombre de ésta por encima de los tejados. Más abajo se exponen los Evangelios en un altar, bajo un baldaquino, y en el espacio que queda entre el altar y el arco del baldaquino hay unas inscripciones que resumen las decisiones del concilio. Entre los símbolos de los concilios se encuentra en ocasiones una gran cruz enjoyada que se alza ante un paisaje estilizado, o bien complicados «pilares» compuestos por jarrones, alas sasánidas desplegadas, follaje, joyas u hojas de acanto extendidas semejantes a la decoración de la mezquita de la Roca. Es muy posible que los artesanos que trabajaban en Jerusalén en 691 siguieran hasta Belén en alguna fecha posterior a 694. La moda de representar los concilios de la Iglesia estaba ya extendida en Constantinopla. En el *tetrapylon* conocido actualmente como el Milión, del que partían todas las carretreras de la ciudad y del imperio, la bóveda estaba decorada con unos mosaicos (o pinturas) que representaban los seis Concilios Generales de la Iglesia, y se encargaron imágenes semejantes para el Gran Palacio. Es muy probable que estas imágenes fueran producidas poco después de 694; fueron imitadas en Roma, en el nártex de San Pedro, en 712, después del concordato entre Justiniano II y el papa Constantino; y en Nápoles, en la iglesia de San Pedro, hacia 766-7. Desde el siglo VII era habitual en Constantinopla exponer los decretos de los concilios en el nártex de Santa Sofía, pero la elección del Milión, donde aparecían al mismo tiempo las figuras de Constantino y Elena con la Vera Cruz y el *Tijé* de la ciudad, sugiere que lo que se pretendía era algo más que ofrecer información sobre los decretos: se trataba de un manifiesto político con algunas implicaciones mágicas. Constantino V, el más cabal de los emperadores iconoclastas, no dudó en retirar aquellas imágenes y reemplazarlas por un retrato de su auriga favorito entre acontecimientos deportivos en el Hipódromo. Los juegos que allí se celebraban eran patrocinados por la administración imperial y constituían una manifestación de la benevolencia imperial. Las nuevas imágenes no eran en modo alguno expresión de frivolidad; eran una forma de propaganda imperial[6].

La agitación iconoclasta había comenzado a principios del siglo VIII. Justiniano II fue el primer emperador que introdujo la imagen de Cristo en la moneda bizantina; durante su reinado dominan dos tipos diferentes: uno con barba cerrada y cabello largo —el tipo clásico del Cristo Pantocrátor— y otro con barba escasa y cabello corto y rizado. Pero estas imágenes no fueron conservadas por los inmediatos sucesores de Justiniano. Las monedas de los emperadores que precedieron a las dinastías isáurica o siria, las del armenio Filípico Bardanes (711-13), Anastasio II (713-16) y Teodosio III (716-17), mostraban una cruz potenzada sobre escalones en lugar de los dos tipos de Cristo; esta versión se mantuvo en la época iconoclasta. Hubo variantes, pero eran más un reflejo de la política dinástica que de la religiosa. Filípico Bardanes se había negado a entrar en Constantinopla hasta que la imagen del sexto concilio (680-1) hubiese sido borrada del muro del palacio sacro en que se hallaba, pero, puesto que insistió en que los nombres de Sergio y Honorio se volviesen a inscribir en los dípticos y en que sus retratos se colocaran de nuevo en las iglesias, dicha negativa constituyó una manifestación de monotelismo antes que de iconoclastia. Cuando el emperador sirio León III (717-41) subió al trono tras veinte años de anarquía y revolución, sus tareas más inmediatas fueron ocuparse de la defensa de las fronteras, detener la agresión árabe que poco después amenazó a la metrópoli y consolidar la nueva dinastía restableciendo la prosperidad del imperio. Al cabo de un año los árabes habían sufrido una derrota aplastante y, aunque siguieron siendo temibles durante los reinados de León y de su hijo Constantino, sus ataques se redujeron a la nada. La caída de la dinastía omeya en 750, seguida de la retirada del poder islámico de Siria a Mesopotamia, puso el sello a estas derrotas. Con el fin de consolidar la administración imperial y proteger las fronteras, León III extendió el sistema de temas, reduciéndolos en tamaño, y cuidó de que los gobernadores fuesen leales y capaces. De estos temas Constantino V pudo extraer contingentes para formar un ejército imperial apartado de la influencia de dirigentes locales y vínculos provinciales. Para cubrir los elevados costes de la administración y del ejército León tuvo que recurrir a unos impuestos rigurosos y a veces ilegales, lo cual condujo a un serio choque con el papa Gregorio II mucho antes de la controversia iconoclasta.

La controversia implicó otras cuestiones aparte de constituir un ataque a las prácticas supersticiosas relacionadas con imágenes. Hubo un intento de reafirmar el poder imperial sobre la Iglesia y un ataque directo contra los monasterios, su inmunidad respecto al pago de impuestos y la merma de hombres que suponían para el poder imperial, así como contra su influencia, a menudo opuesta a la voluntad imperial. Muchos de los nuevos hombres que estaban a la cabeza de la administración imperial procedían de las provincias orientales, ya de antiguo hostiles a la veneración de imágenes. Para ellos los decretos iconoclastas eran un intento de purificar una religión manchada por prácticas supersticiosas y mágicas. Resulta irónico que León III, un gran estadista y general, se viera obligado a dar los primeros pasos en la controversia motivado por una grave querella que tuvo lugar entre Thera y Therasa en 726 y que él vio como expresión de la ira de Dios. Las consecuencias fueron desastrosas en muchos aspectos. En Constantinopla, el pueblo, dirigido por las mujeres, se amotinó, y el patriarca Germán se negó a aceptar la política imperial. Grecia y las Cícladas nombraron un emperador rival, aunque la rebelión fue aplastada rápidamente por el ejército y la flota imperiales. En 730, Germán, el patriarca, fue depuesto y el iconoclasta Atanasio elegido en su lugar. En Italia hubo una protesta generalizada. El papa Gregorio II, que ya estaba en malas relaciones con el gobierno imperial, excomulgó al exarca, se negó a reconocer al nuevo patriarca y denunció los decretos como herejía. En 731 el papa Gregorio III convocó en Roma un sínodo en el cual fueron excomulgados todos los iconoclastas. Para León esto equivalía a una rebelión insolente. Envió la flota en una expedición de castigo, pero una tormenta en el Adriático causó estragos entre los barcos. En 738 Gregorio llamó a Carlos Martel. De hecho, el decreto de 730 entró en vigor con moderación; no hubo ninguna persecución sistemática. Cuando León III murió, en 741, el palacio del patriarca y muchas de las iglesias de Constantinopla aún conservaban sus mosaicos y pinturas mura-

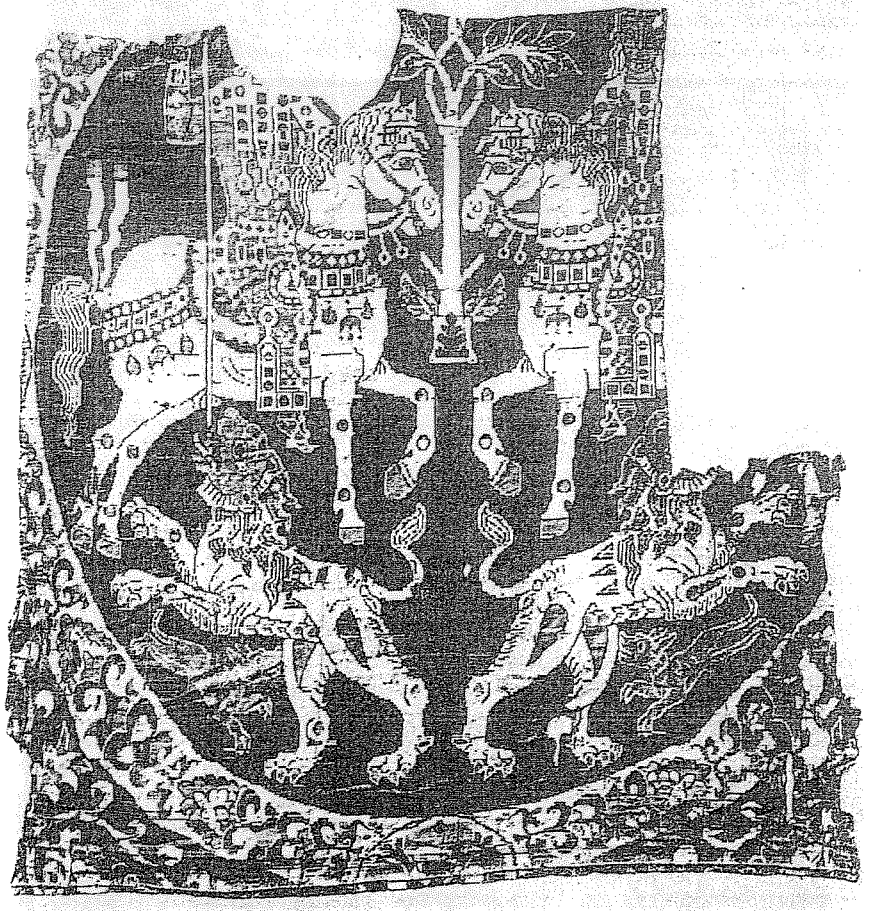
les. La mayor causa de escándalo fue el icono portátil con sus poderes mágicos de hablar y sangrar, moverse y curar.

Incluso a Constantino V (741-75), uno de los emperadores iconoclastas más capaces, adorado por el ejército —en buena parte iconoclasta—, le llevó su tiempo hacer entrar en vigor los decretos. La revuelta de su cuñado Artavasdus, apoyada por los iconódulos, que había tenido lugar poco después de que Constantino hubiese salido de la ciudad para dirigir una campaña contra los árabes, podría ser considerada con toda justificación como una puñalada en la espalda, pero después de su represión el emperador volvió a ocuparse de asuntos más importantes: la seguridad de las fronteras y la prosperidad del imperio. En una serie de campañas contra los árabes consolidó el poder bizantino en una medida tal que en 772 la simple mención de su nombre causaba desánimo a aquéllos. Nueve campañas contra los búlgaros les hicieron pedir la paz en 765; la victoria final en 772 le valió una entrada triunfal en Constantinopla. Las finanzas del imperio se sostenían merced a los elevados impuestos y a un gobierno estricto. Cuando León IV inspeccionó el tesoro a la muerte de su padre se sintió satisfecho al contemplar unas inmensas reservas de oro. Sin embargo Constantino había llevado una vida de lujo en el Palacio Sagrado y había patrocinado edificios y obras de arte profanas, incluyendo retratos imperiales a los cuales se rendían honores *in loco maiestatis*. Nada se ha conservado de todo ello. Había recibido la educación que se consideraba adecuada para un príncipe bizantino y era por tanto un hombre de letras y un teólogo. Juzgaba el culto a la Virgen y a los santos tan inútil como inútiles a los propios monjes y escribió sermones al respecto que habían de ser leídos en las iglesias. Desaprobaba enérgicamente el hecho de que los hombres se retirasen del mundo, de la vida funcionarial, del servicio en el ejército; exigió a sus devotas tropas el juramento de que no tenían nada que ver con imágenes ni con monjes. En 753, Constantino convocó un concilio con el fin de examinar el culto a las imágenes. Los obispos asistentes se negaron a aceptar las opiniones del emperador sobre la Virgen y los santos, pero excomulgaron a todos los iconódulos y recomendaron además que fueran castigados por la autoridad secular. Pero la verdadera persecución no comenzó hasta 765. «Aquel año —escribe Teófanes— el emperador enloqueció de furia contra todos aquellos que eran temerosos de Dios.» Todas las iglesias de Constantinopla fueron despojadas de su decoración; algunas de ellas, como Santa Eufemia, fueron secularizadas; se ordenó que todos los escritos en favor de las imágenes fuesen destruidos. Hubo registros en busca de iconos, reliquias y amuletos, y sus propietarios fueron castigados con la ceguera, azotados, marcados con hierro, o bien cortándoles la lengua o hendiéndoles la nariz. Constantino trató de destruir la orden monástica. Las propiedades de los monjes fueron confiscadas, los monasterios fueron secularizados, unos convertidos en cuarteles, otros entregados a personas privadas. No sólo los monjes sino también muchos funcionarios sufrieron martirio en el Hipódromo; otros huyeron a Italia.

Con la subida al trono de León IV (775-80) hubo una tregua misericordiosa, pero hacia el final de su reinado las persecuciones comenzaron de nuevo. Después de su muerte los iconódulos pudieron respirar otra vez. La emperatriz Irene la Ateniense estaba decidida a volver a la ortodoxia; tras minuciosos preparativos se celebró en Nicea, en 787, el séptimo Concilio General de la Iglesia en presencia de los legados papales. Al cabo de un mes el concilio recomendó la veneración de imágenes, elaboró una doctrina en su apoyo y se ocupó de asuntos de disciplina eclesiástica. Fue un triunfo para la emperatriz Irene, para Platón, abad de Sakkudion, y para su sobrino Teodoro, del monasterio de

San Juan de Studius, donde ya en 786 se habían vuelto a instalar los monjes. Cuando la vieja controversia volvió a estallar durante el reinado del emperador armenio León V, en 815, los monjes del Studion desafiaron al emperador y fueron nuevamente dispersados, pero una revolución palaciega colocó en el trono al frigio Miguel II (820-9) y se hizo volver a los exiliados. Reinando su hijo y sucesor Teófilo (829-42) se reanudaron las persecuciones con brotes de terror y salvajismo, pero para entonces la ortodoxia había ganado terreno y confianza. En el Palacio Sagrado había una firme y extendida opinión en favor de las imágenes prohibidas. Aun antes de la muerte de su esposo, a quien amaba y respetaba, la emperatriz Teodora oraba en secreto con sus hijas ante los iconos, en sus habitaciones; fue durante su regencia, en 843, cuando la ortodoxia fue definitivamente restaurada[7].

Al igual que Constantino V, Teófilo vivía lujosamente. Hizo numerosas alteraciones en el Palacio Sagrado; se construyeron nuevos pabellones y se decoraron con mármoles, mosaicos o pinturas murales, dándoles después nombres románticos como Amor, la Perla, Camilas, Mousikos [de las Musas] o Armonía. Se encomendó a los embajadores enviados a la corte abasida en Bagdad que tomasen nota de los palacios, la decoración, las ceremonias y el vestido. El palacio de Byras, en la costa asiática, frente a la metrópoli, parece ser copia de un edificio abasida. Se importaban sedas abasidas para las nuevas modas del atavío cortesano. Imitando el ritual cortesano abasida, basado en las ceremonias sasánidas, Teófilo colocó en la Magnaura, una de las salas de audiencia del Palacio Sagrado, un plátano de oro en el que había pájaros de oro posados, junto al trono de oro, a su vez sostenido o flanqueado por leones y grifos también de oro. En la misma sala había dos órganos en los cuales brillaban esmaltes y piedras preciosas; también estaba el *Pentapyrgion*, que albergaba parte de los atributos imperiales. Muchos de éstos eran autómatas. Cuando el emperador concedía audiencia en la Magnaura, durante los actos de proskinesis, los pájaros cantaban y agitaban las alas, los leones rugían y azotaban el suelo con la cola, los grifos se levantaban y daban zarpazos en el aire y el propio trono se elevaba en el espacio con el emperador sentado en él como un gran ídolo de oro. Más avanzado el siglo, cuando estuvo necesitado de dinero para pagar al ejército, Miguel III hizo fundir los autómatas de oro, incluyendo el árbol, los leones y los grifos, y no fueron reemplazados hasta el siglo X. Hay considerables testimonios del estudio por árabes y bizantinos de los escritores técnicos helenísticos, sobre todo Herón de Alejandría, cuyas obras más populares eran los *Pneumatica* y los *Automata*. Los ingenios hidráulicos eran bastante comunes en Constantinopla. Unos embajadores chinos de la corte T'ang han dejado una descripción de la ciudad: «Hay una puerta de doscientos pies de altura, enteramente cubierta de bronce [la Puerta Dorada]. En el palacio imperial hay una figura humana de oro que da las horas tocando campanas. Los edificios están decorados con vidrio y cristal, oro, marfil y maderas preciosas. Los tejados están hechos de cemento y son planos. En el calor del verano, unas máquinas que funcionan con energía hidráulica elevan hasta el tejado agua que sirve para refrescar el aire cayendo en chaparrón delante de las ventanas.» El interés por los autómatas coincidió de manera natural con la invención y construcción de ingenios bélicos. El uso del fuego griego y el desarrollo de los métodos de lanzamiento de éste habían sido un elemento fundamental de la derrota de los árabes por León III en 718. El perfeccionamiento de los instrumentos de asedio para la defensa y el ataque, el sistema bizantino de fortificación, que preservó la ciudad durante siglos, obedecían al interés bizantino por la mecánica y la logística. En esto estaban más avanzados que sus vecinos[8].



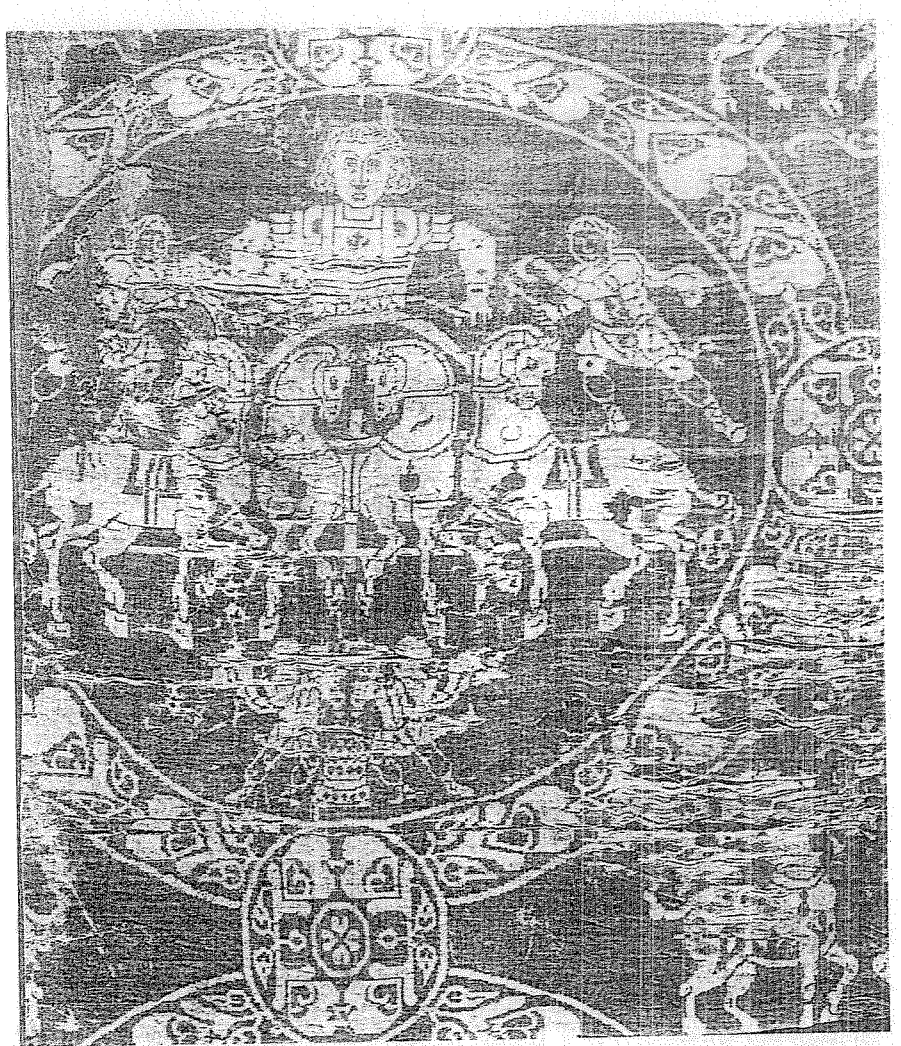
144. Emperadores de cacería. Sarga de seda. Constantinopla, mediados del siglo VIII. *Lyon, Musée Historique des Tissus.*

Nada se ha conservado de todas estas maravillas. De la época iconoclasta no quedó en la ciudad ningún mosaico, excepción hecha de una gran cruz en la iglesia de la Santa Paz y algunas cruces que hay en una sala sobre la rampa sudoeste de Santa Sofía. Antaño podían verse los restos de una cruz iconoclasta en el ábside de la iglesia de la Dormición de Nicea, actualmente destruida; aún es posible ver otros restos en Santa Sofía de Salónica. Esta iglesia fue construida tal vez a principios del siglo VIII, pero la decoración del ábside y de la bóveda del coro es asignada por una inscripción a los reinados de la emperatriz

Irene y de su hijo Constantino VI, con quienes se asocia al obispo Teófilo, entre 780 y 797. A pesar de la política de la emperatriz favorable a los iconódulos, no había imágenes de santos en esta decoración, que se componía de una gran cruz en la concha del ábside y una «alfombra» de mosaico verde y oro en la bóveda: un dibujo, repetido en toda la superficie, de crucecitas, esquemas geométricos y hojas estilizadas. Siguiendo la costumbre imperial, Irene tenía previsto incluir su propia imagen y la de su hijo en mosaico. Una imagen así fue encargada para el convento de la Virgen de la Fuente, en las afueras de Constantinopla, después de que las aguas hubieran curado milagrosamente a la emperatriz de una hemorragia que amenazaba su vida. Irene y Constantino fueron representados a ambos lados de la iglesia portando ofrendas en sus manos, muy probablemente dentro de la tradición de los retratos imperiales de Rávena. Además, la emperatriz donó al convento vestiduras y cortinajes de tela de oro y, en unión de su hijo, ofreció una corona y vasijas litúrgicas, también de oro y con perlas y piedras preciosas. Estos regalos respondían a la tradición de generosidad imperial y no tenían nada que ver con la controversia iconoclasta. Las puertas de bronce de Santa Sofía llevan las inscripciones de Teófilo, Teodora y Miguel III; las mismas puertas son de fecha anterior y no fueron restauradas hasta 841. Una copia de los escritos astronómicos de Tolomeo (Vaticano, cód. gr. 1291) puede ser de 813-20, pero por su carácter ofrece escaso testimonio del estado de las artes en Constantinopla aparte de demostrar el mantenimiento en esa categoría de una tradición de la Antigüedad tardía[9].

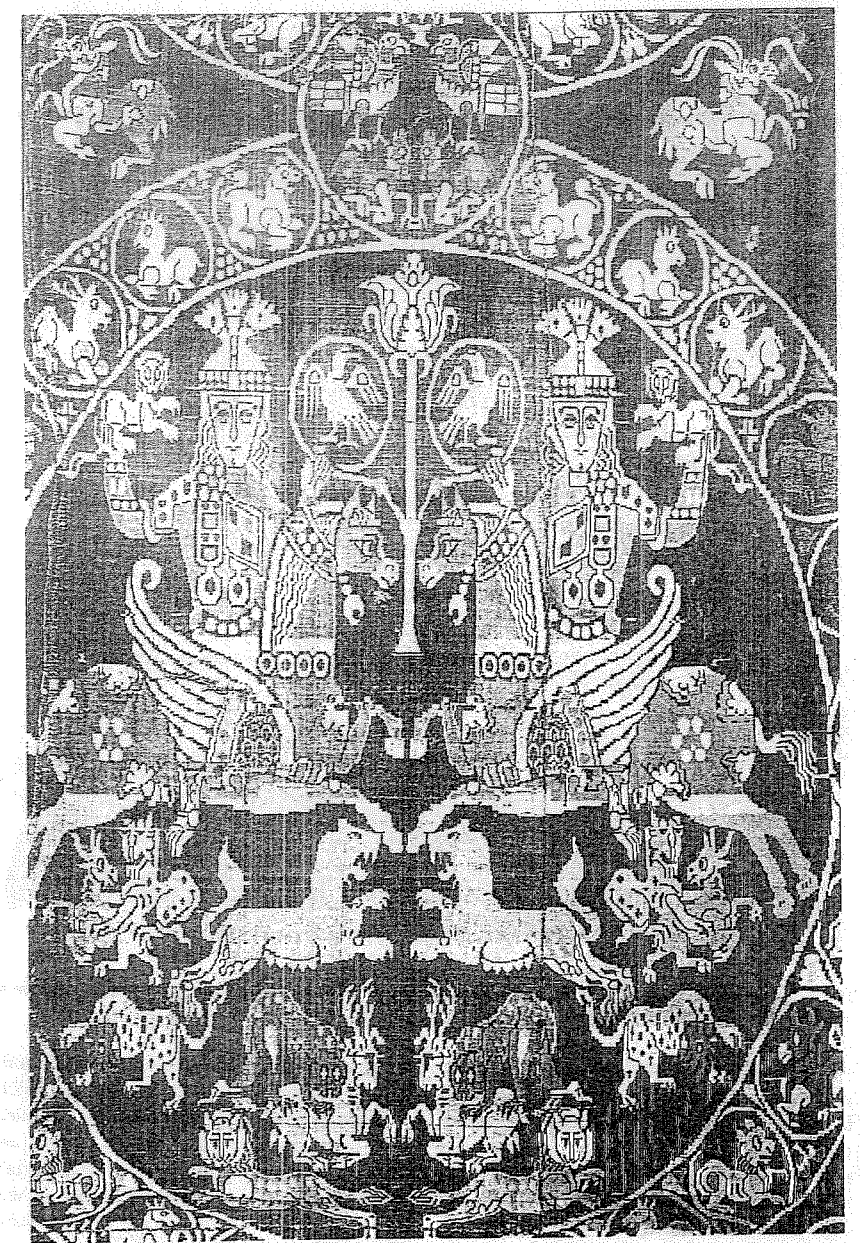
Unos pocos tejidos conservados en Occidente, decorados con temas sobre todo seculares, datan quizá de la época iconoclasta. Se cree tradicionalmente que la gran seda imperial de Mozac [144], actualmente en Lyon, con dos Augustos a caballo alanceando leones, envolvía una reliquia regalada por Pipino el Breve; la seda constituyó un presente de Constantino V a Pipino el Breve a mediados del siglo VIII. Los emperadores, sin barba, llevan trajes rígidos y pesadamente adornados, y su estilización contrasta con el tratamiento naturalista de los caballos, enjaezados a la manera persa. La seda del Auriga [145], dividida entre Aquisgrán y el Museo de Cluny de París y que procede probablemente de la sepultura de Carlomagno (m. 814), combina también motivos «helenísticos» y persas y parece haber sido tejida casi con toda certeza en Constantinopla a fines del siglo VIII. Una seda decorada con una cuádriga y la figura de un emperador, en estado fragmentario, encontrada en Verdún en un sepulcro y conservada actualmente en el Victoria and Albert Museum, parece datar asimismo de esta época o del siglo IX. Otra seda, que representa una cacería de leones y leopardos en la cual los cazadores parecen poseer dignidad imperial, encontrada en el Sancta Sanctórum de Roma, es de estilo menos refinado y fecha quizá posterior, pero el taller se hallaría probablemente en Constantinopla. Un grupo de grandes sedas con «cacerías reales», de fuerte influencia persa —los cazadores llevan a veces atributos sasánidas [146]—, parecen datar de los siglos VIII o IX, pero su procedencia es insegura. Una importante serie de sedas policromas con fondo rojo ha sido asignada a diferentes fechas desde el siglo VI en adelante. Incluyen una escena de apoteosis encontrada en el sepulcro de santa Landrada, abadesa de Münsterbilsen (m. hacia 680-90) y otra de san Amour, diácono y confesor de Lieja en el siglo IX; un estrangulador de leones, ejemplos del cual se han encontrado en Chur, Trento y Ottobeuren; y, la más bella de todas, una seda con la Anunciación y la Natividad [147,148], del Sancta Sanctórum. En este grupo hay marcadas diferencias de calidad; es posible que algunas de estas sedas fueran tejidas en las provincias. En el *Liber Pontificalis* hay una entrada que alude a una tela tejida con las escenas de la Anunciación y

95/208

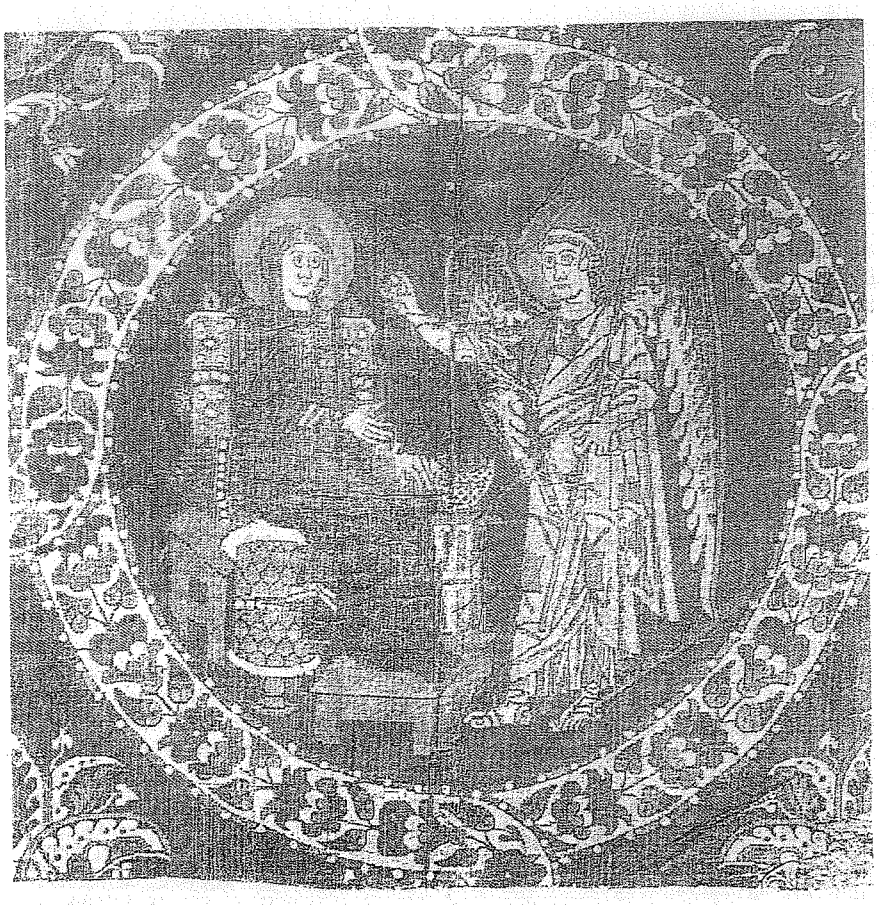


145. Auriga. Sarga de seda. Constantinopla, mediados del siglo VIII. *París, Musée de Cluny.*

146. Emperadores de cacería. Sarga de seda. Constantinopla (?), fines del siglo VIII o siglo IX. *Berlín, Ehemals Staatliche Museen* (Giraudon).



96/208



147. La Anunciación. Sarga de seda. Constantinopla (?), fines del siglo VIII o siglo IX. *Vaticano, Museo Sacro Cristiano* (Gall. Musei Vaticani).

la Natividad que fue regalada por el papa León III (795-806). La seda de Trento sirve de forro a la encuadernación de un sacramentario gregoriano del siglo IX. La seda de Ottobeuren está relacionada con una tradición según la cual fue utilizada para envolver las reliquias de san Alejandro cuando, en tiempos de Carlomagno, fueron trasladadas de Roma a Vienne y desde allí a la abadía de Ottobeuren por Toto, primer abad de ésta. Todas estas pruebas circunstanciales sugieren que las sedas datan de fines del siglo VIII o comienzos del IX y que, si fueron producidas en Constantinopla como parece probable, son indicio —en el caso de la seda del Sancta Sanctórum— de una vuelta a las imágenes poco después del concilio de Nicea en 787. Es igualmente posible que este tipo de seda fuese tejido ya bien entrado el siglo IX. Por lo que conocemos de la producción bizantina posterior de seda, una vez que un modelo se había establecido, los telares lo repetían durante un considerable espacio de tiempo.

Una de las primeras imágenes que se restablecieron después de la vuelta a la ortodoxia en 843 fue la de Cristo sobre la puerta de Chalke, a la cual compuso un epigrama el patriarca Metodio (843-7). Pero al parecer pasó bastante tiempo antes de que se pudie-

148. La Natividad. Sarga de seda. Constantinopla (?), fines del siglo VIII o siglo IX. *Vaticano, Museo Sacro Cristiano* (Gall. Musei Vaticani).

97/208

ra llevar a cabo un programa general de decoración religiosa. En el Palacio Sagrado, el crisotriclinio fue decorado entre 856 y 867, tras el retiro de la emperatriz Teodora, ya que ella no es mencionada en los epigramas; otra sala lo fue también antes de 867. En la iglesia de Santa María del Faro se concluyeron nuevas obras hacia 864. Unos mosaicos de Santa Sofía no fueron iniciados hasta poco antes de 867 y probablemente no fueron terminados hasta fines del siglo. En los diez años (856-66) durante los cuales Bardas, hermano de Teodora, ejerció el mando supremo, hubo un poderoso renacimiento intelectual. Teófilo había contribuido considerablemente a impulsar dicho renacimiento, pero Bardas fundó la escuela de la Magnaura, en la que reunió a los estudiosos más distinguidos de su tiempo. León de Salónica, uno de los cerebros más notables del siglo IX, diestro en matemáticas, medicina y filosofía, fue nombrado director; se unieron a él profesores de geometría, astronomía y filología. Bardas visitaba la escuela muy a menudo y bajo su influencia la renovación adquirió un notable carácter secular y clásico, que causó cierta alarma en círculos eclasiásticos. El brillante, erudito y poco escrupuloso Focio debió su ascenso al patriarcado al césar Bardas. Entre los dos llevaron a cabo la conversión de los eslavos. Bardas y Focio enviaron a Constantino, posteriormente conocido como Cirilo, que enseñaba filosofía en Constantinopla, y a su hermano Metodio a apostolizar a los bárbaros. Eran originarios de Salónica y conocían bien la lengua y las costumbres de los eslavos. Tradujeron los Evangelios a un dialecto eslavo en una escritura inventada por ellos, predicaron en eslavo, introdujeron una liturgia eslava y formaron sacerdotes eslavos. En 864, el zar Boris de Bulgaria fue bautizado y, a pesar de la resistencia de la aristocracia búlgara, obligó a su pueblo a adoptar el cristianismo. Estas dos conversiones fueron un triunfo para la administración bizantina. Tanto Bardas como Focio eran muy conscientes de su importancia. El prestigio del imperio se había incrementado considerablemente. Los búlgaros serían aún una amenaza para la paz del imperio, pero su adopción del cristianismo ponía en manos del gobierno imperial una baza diplomática que salvaría la ciudad más de una vez. Las grandes glorias bizantinas del siglo X, el denominado «renacimiento macedonio», deben mucho a la influencia del césar Bardas y del patriarca Focio. Además, esta hegemonía intelectual sufriría poca o ninguna interrupción hasta que los francos y los venecianos la destruyesen en 1204[10].

CAPÍTULO 8

EL TRIUNFO DE LA ORTODOXIA

El triunfo de la ortodoxia fue celebrado el 11 de marzo del año 843, primer domingo de Pentecostés, y ha quedado como una de las grandes fiestas de la Iglesia Oriental. La emperatriz Teodora había insistido en ciertas condiciones cuyo punto principal era la necesidad de moderación y que habían sido aceptadas por el patriarca y por la Iglesia. Pero a lo largo de todo el siglo IX la paz de la Iglesia fue perturbada por el conflicto entre el partido extremista de los iconódulos, que tenía su base mayoritaria en el monasterio de San Juan de Studius, y los moderados, que formaban por regla general el partido cortesano. El conflicto se complicó aún más a causa de las ambiciones de los protagonistas, tanto eclesiásticos como legos, la incompatibilidad de temperamento entre los hombres competentes de cada lado y las rivalidades de las facciones cortesanas, siempre intrigando alrededor de un joven emperador, borracho y disoluto, que parecía incapaz de estar a la altura de su destino y que se tomó la molestia de insultar la dignidad de la Iglesia. Es posible ver un reflejo del encarnizamiento del conflicto religioso en la decoración de un pequeño grupo de salterios —el Salterio Chludov, Pantocrátor 61 y París, gr. 20— que datan probablemente de la segunda mitad del siglo IX pero se creen copia de un modelo elaborado en las oficinas patriarcales de Constantinopla bien por Metodio (843-7) bien por Focio en su primer periodo (858-67). La decoración de estos salterios se compone de pequeñas ilustraciones, probablemente unas trescientas, situadas en los márgenes de la página al lado del texto; representan escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento. Además hay un cierto número de escenas que aluden a la lucha acerca de las imágenes, en especial el Concilio de 815 y la victoria final del patriarca iconódulo Nicéforo sobre el patriarca iconoclasta Teodoto (m. 812), el emperador León V y Juan el Gramático, quien había luchado denodadamente contra las imágenes desde 813 y se convirtió en patriarca en 837. El artista representa, a la manera de una historieta moderna, a Nicéforo enarbolando un icono de Cristo unas veces y pisoteando a sus adversarios otras [149], una indignidad de la que no se libró ni siquiera el emperador, mientras que se prestan a Juan el Gramático rasgos diabólicos. Posteriormente, en 1066, este tipo de salterio sería copiado en el monasterio de Studius, donde Teodoro de Cesarea, probablemente siguiendo instrucciones del *synkellos* Miguel, introdujo en sus pinturas al abad Teodoro de Studius, dando a entender que éste era tan importante en la controversia como Nicéforo. Pero los monjes de Studius no siempre habían estado de acuerdo con Nicéforo y su actitud hacia Metodio rayaba en la rebelión. La copia de Studius (British Museum, Add. MS 19352) es el único de esta serie de salterios que eleva deliberadamente a Teodoro de Studius de esta manera, lo cual sugiere que el modelo no era originario de dicho monasterio. Se ha argumentado de modo convincente que Metodio, quien en sus años juveniles había copiado salterios, es la persona a la que con mayor probabilidad se puede atribuir la elaboración del programa de ilustraciones, no sólo para celebrar el triunfo de la ortodoxia sino como propaganda de la justificación teológica del culto a las imágenes contra los iconoclastas atrincherados, así como para glorificar a Nicéfo-

149. El patriarca Nicéforo triunfante sobre Juan el Gramático. Del Salterio Chludov, MS. 129 D, fol. 51 verso. Segunda mitad del siglo IX. *Moscú, Museo Histórico.*

ro, el maestro de Metodio, en contra de la oposición studita. Aunque se hicieron copias del modelo incluso en el siglo XIII —por ejemplo, el Salterio Hamilton (Berlín, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, 78 A.9)—, es difícil de creer que estos salterios tuvieran una gran circulación. La propaganda, si lo era, no pudo estar destinada al público general sino solamente a un reducido círculo de eclesiáticos con acceso al material. No obstante, la complejidad del programa requería una gran cantidad de escribas y de artistas y una amplia biblioteca de referencia para la selección de los modelos pictóricos. Este pequeño grupo de salterios del siglo IX incluye los ejemplos bizantinos de este género más antiguos que se han conservado; en el estado actual de los conocimientos es difícil establecer el carácter de los modelos utilizados. Algunas escenitas —la Última Cena, por ejemplo— son eco de escenas parecidas de los códices purpúreos del siglo VI, pero el principio general de colocar la decoración al margen, los colores vivos y la técnica abocetada e impresionista recuerdan las ilustraciones que aparecen en los márgenes de las tablas canónicas de los Evangelios de Rabula. No hay duda de que fue un salterio preiconoclasta totalmente ilustrado el que proporcionó el modelo principal, pero las escenas polémicas son claramente «invenciones» del siglo IX[1].

Además, este aspecto polémico del arte bizantino del siglo IX no se restringe a un pequeño grupo de salterios. Parece probable que las facciones rivales produjeran obras de propaganda pictórica destinadas al público general o a una persona concreta. En el curso de la poco edificante lucha entre los patriarcas rivales Ignacio y Focio, un amigo y colega de este último, el obispo Gregorio Asbestas, hizo personalmente las ilustraciones para una lujosa publicación de las actas de un concilio local de Constantinopla con la intención de desacreditar a Ignacio. Como Juan el Gramático, Ignacio estaba en relación con el diablo. Esta llamativa muestra de veneno eclesiástico tenía que llamar la atención del papa Nicolás I, pero no lo logró. En 861, en cuanto los ignacianos volvieron al poder, las imágenes ofensivas fueron destruidas. Tampoco quedó la polémica limitada al pergamino, la pintura y los versos severamente críticos. Cuando el crisotriclinio del Palacio Sagrado fue redecorado con mosaicos entre los años 856 y 867 —probablemente en torno a 859, época en que Focio gozaba del poder supremo al lado del césar Bardas—, la figura de Cristo entronizado, en mosaico, se colocó sobre el trono imperial como en los viejos tiempos, y sobre la puerta de enfrente se instaló a la Virgen —el epigrama de la Antología Palatina destaca que la Virgen era una puerta sagrada, en alusión desde luego a la Encarnación— y a sus pies estaban representados Miguel III, el patriarca, y otros notables iconódulos. La aparición simultánea del emperador y el patriarca en una de las principales salas de ceremonia del Palacio Sagrado es interesante porque durante la segunda mitad del siglo IX estaba en el ambiente el principio de la diarquía, la teoría de los dos poderes, espiritual y temporal. La teoría fue publicada en la *Epanagoge*, con toda seguridad obra de Focio y que servía de introducción a *Basilica*, un manual de leyes finalmente publicado en tiempos de León VI. Los derechos y deberes del emperador y del patriarca fueron definidos de una manera tal que debió de causar gran satisfacción en Roma, ya que se ponía gran insistencia en la independencia del poder espiritual, pero no complacería seguramente a la administración imperial. De hecho, la poco grata teoría, que rozaba la traición, acabó siendo arrumbada en el silencio. En 886, cuando León VI accedió al trono, se apresuró a deponer a Focio y reemplazarlo por su propio hermano Esteban, a la sazón de diecinueve años de edad. El nombramiento había sido ya planeado por Basilio; está claro que el gobierno imperial no estaba dispuesto a tolerar a un patriarca decidido a extralimitarse en

sus funciones y oponerse a la voluntad imperial. Más adelante Romano I habría de repetir esta política asignando el trono patriarcal a su hijo, el joven y totalmente inadecuado Teofilacto. Por indigno que fuese el nombramiento, para el Vicario de Dios era esencial ser el amo en su propia casa[2].

Naturalmente, se realizaron lujosos manuscritos ilustrados con la expresa intención de halagar a la persona imperial. La espléndida copia de los Sermones de san Gregorio Nacianceno (París, gr. 510) ejecutada para Basilio, quien no sabía leer ni escribir, es única entre los manuscritos de las homilías. Por los retratos de Basilio, de Eudocia Ingerina, su mujer, y de León y Alejandro, sus hijos, el manuscrito puede ser fechado entre los años 880 y 882 —ya que evidentemente es anterior al matrimonio de León VI y Teófano, que tuvo lugar este último año— o incluso en 879 por el retrato de Constantino, pues en las ilustraciones del texto se subraya más de una vez la idea del emperador como defensor y propagador de la fe y como sucesor de Constantino el Grande. El planteamiento de las ilustraciones es similar al de los salterios; es visible el mismo interés por las especulaciones teológicas y refleja acontecimientos contemporáneos. Está claro que en el curso de la preparación del manuscrito se consultaron modelos antiguos de diversas fechas y procedencias, incluyendo una Vida ilustrada de san Gregorio Nacianceno, obra de Gregorio Presbítero, y una historia ilustrada de los emperadores cristianos, así como el Antiguo y el Nuevo Testamento, pero en algunos casos los artistas no se limitaron a ser intérpretes pasivos, sino que adaptaron sus modelos para adecuarlos a una escena concreta. La variedad de estilos del manuscrito sugiere buen número de artistas así como de modelos, pero por encima de las torpes reelaboraciones es posible captar una atmósfera de novedad. En su totalidad, la concepción de las ilustraciones como exégesis teológica parece ser nueva, pues exige gran erudición y sutileza de pensamiento. Parece probable la influencia de Focio, el hombre más cultivado de su tiempo y —mientras se ejecutaba el manuscrito— reconciliado con Basilio; se sabe que admiraba profundamente a san Gregorio Nacianceno. Hay también un fuerte sentido de renacimiento clásico en algunas de las miniaturas, especialmente en la conocida Visión de Ezequiel [150], en la cual el modelado de los rostros, los blandos y movidos drapeados, el sentido de la forma y la ilusión del paisaje hacen ver que al menos un artista reflexionaba de una manera nueva sobre su modelo[3].

Semejante en espíritu y próxima en estilo, y de fecha quizá anterior en pocos años a la copia de los sermones de san Gregorio Nacianceno, una copia de la Topografía Cristiana de Cosmas Indicopleustes (Vaticano, gr. 699) es de una importancia cardinal para nuestra comprensión del estilo bizantino de la segunda mitad del siglo IX. El original fue escrito entre 543 y 522 en Alejandría y es una extraña mezcla de pseudociencia, leyendas caldeas, doctrina religiosa y teorías de una cosmogonía cristiana basada en las Escrituras. Focio tenía la obra en baja estima, pero otros debían de pensar de manera diferente, ya que Vaticano gr. 699 es uno de los manuscritos bizantinos más espléndidos; en el siglo XI se produjeron copias de mayor calidad actualmente en Florencia (Laurenziana, Plut. IX, cód. 28) y en el monte Sinaí (cód. 1186). Las ilustraciones son igualmente variadas: mapas tolemaicos, plantas, animales, diagramas cosmográficos, retratos de profetas y amplias escenas simbólicas del Antiguo y del Nuevo Testamento. La exégesis teológica vuelve a ocupar el primer plano. Melquisedec, en la figura de un Augusto del siglo VI, barbado y con la corona y la clámide imperiales, representa al eterno rey-sacerdote; el sacrificio de Isaac es el modelo de la Pasión; la ascensión de Elías es el modelo de la Ascensión de Cristo. En todas estas escenas se respira un aire profundamente clási-

150. La Visión de Ezequiel en el Valle de los Muertos. De una copia de las Homilías de san Gregorio Nacianceno, MS. gr. 510, fol. 438 verso. Entre 880 y 882. *París, Biblioteca Nacional* (Hirmer Fotoarchiv).

151. El Sacrificio de Isaac. De una copia de la Topografía Cristiana de Cosmas Indicopleustes, MS. gr. 699, fol. 59 recto. Segunda mitad del siglo IX. *Vaticano, Biblioteca Apostólica.*

co: Abraham es magníficamente helenístico con su largo cabello y su barba, sus ropas llenas de pliegues y su aéreo movimiento; el modelado de rostro y miembros recuerda en Isaac [151] los mosaicos del Palacio Sagrado del siglo VI; la soberbia Conversión de san Pablo destaca por su mezcla de proskinesis, declamación y conversión. Por otra parte, las diferentes visiones de Cristo entronizado —Isaías, Ezequiel y la Resurrección de los muertos [152]— representan a la Divinidad tal como aparecía en las iglesias de Constantinopla y Salónica. En realidad, la Resurrección de los muertos organizada en hileras de ángeles, profetas y santos en orden descendente es un microcosmos de un deter-

152. La Resurrección de los Muertos. De una copia de la Topografía Cristiana de Cosmas Indicopleustes, MS. gr. 699, fol. 89 recto. Segunda mitad del siglo IX. *Vaticano, Biblioteca Apostólica.*

101/208

minado tipo de decoración eclesial contemporánea. La magnífica página que contiene los retratos de Ana y Simeón en círculos, que refleja sin duda tipos habituales de icono circular de los cuales no se ha conservado ninguno, y las figuras de cuerpo entero de la Virgen, Cristo, san Juan Bautista, Zacarías e Isabel no solamente retroceden a las pinturas murales de Santa María la Antigua de Roma sino que también anticipan los profetas y santos en mosaico que inmediatamente después se colocarían en Santa Sofía de Constantinopla. Estas figuras, auténticamente monumentales, parecen haber bajado de los muros de una iglesia [153].

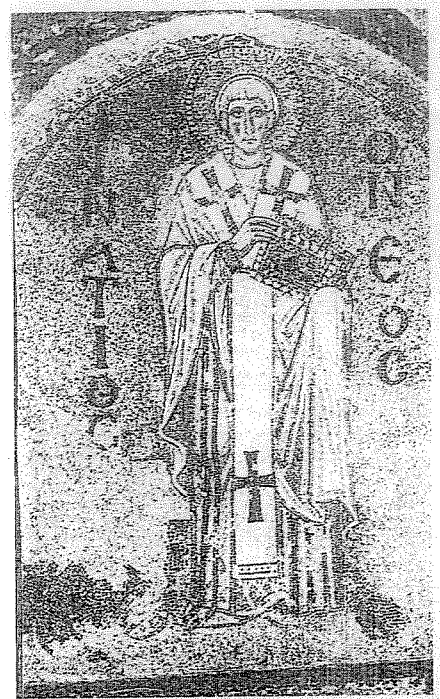
153. Arriba, Ana y Simeón; abajo, la Virgen, Cristo, san Juan Bautista, Zacarías e Isabel. De una copia de la Topografía Cristiana de Cosmas Indicopleustes, MS. gr. 699, fol. 76 recto. Segunda mitad del siglo IX. *Vaticano, Biblioteca Apostólica.*

Severos, sombríos, desprovistos de emoción, la Divinidad y sus acompañantes se revelan como una solemne declaración de hecho ante la cual la negaciones y mofas de los iconoclastas habían de evaporarse como el humo del fuego que antaño había consumido las imágenes sagradas[4].

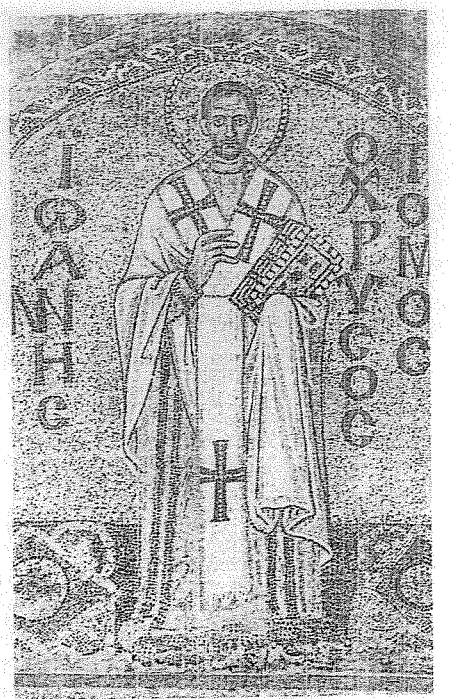
El 29 de marzo de 867 Focio pronunció un sermón en Santa Sofía delante de los emperadores Miguel y Basilio, profundamente devotos de Cristo, cuando se pintó y desveló la imagen de la Teotokos. Esta imagen era el símbolo de la derrota de la iconoclastia y del inicio de una nueva era. «Si llamásemos a este día —dijo Focio— el comienzo y día de la Ortodoxia (para no decir algo excesivo), no estaríamos muy equivocados.» Hasta aquel día, señaló el patriarca, Santa Sofía había estado privada de imágenes. Sus «misterios visuales» habían sido raspados por los iconoclastas y «aún no había recibido el privilegio de la representación pictórica». La melancolía caracterizaba a la Iglesia despojada de su gloria y desfigurada por las cicatrices de la herejía; pero ahora, surgiendo de los abismos del olvido, la imagen de la Teotokos era repuesta y del mismo modo resurgirían las imágenes de los santos. No parece haber razón para dudar de que Focio se refiere a la gran Virgen con Niño entronizada [154] entre los arcángeles Miguel y Gabriel, que aún se conserva en el ábside de la iglesia. La inscripción del frente de la semicúpula es fragmentaria pero el texto completo de la Antología Palatina dice: «Las imágenes que los impostores derribaron los píos emperadores las han restablecido», aludiendo desde luego a Miguel III y a Basilio I. Las espléndidas franjas con guirnaldas que enmarcan la inscripción y otras franjas semejantes que bordean el interior de las ventanas del ábside acentúan la sensación de triunfo que impregna toda la decoración. Hoy en día, extensas zonas del fondo de oro han desaparecido; del arcángel Miguel sólo quedan vestigios. Gran parte del mosaico original del siglo VI se conserva todavía en partes de la iglesia, y se ha probado que la segunda gran campaña de obras tuvo lugar en la segunda mitad del siglo IX; las grandes figuras conservadas no han sufrido restauraciones en los siguientes periodos de la historia bizantina. Estas imágenes del siglo IX se cuentan entre las visiones más majestuosas de toda la evolución del arte bizantino. El sensible modelado de los rostros, el tratamiento de la forma y de los drapeados, la rica y sin embargo delicada utilización del color, todo ello se combina en una serena armonía de luz y tonalidad. El arcángel Gabriel [155] es en cierto sentido más resplandeciente que la Madre de Dios, enmarcado por enormes alas de diversos matices de púrpura, marrón, azul, blanco, gris y verde, con los pliegues de la clámide blanca y dorada, magníficamente logrados, y las manos extendidas para mostrar el orbe y el cetro: un funcionario de la corte bizantina transfigurado por las alas y el halo. Las figuras son de un tamaño triple del natural pero, a causa de las dimensiones de Santa Sofía, son difíciles de apreciar desde el suelo. De hecho se relacionan mal con el edificio, que no estaba pensado para ser decorado con mosaicos figurativos; seguramente fueron siempre difíciles de ver. De estudios recientes se deduce claramente que el artista trazó sus figuras desde una plataforma situada más o menos al nivel de las ventanas de la semicúpula del ábside y les dio las proporciones que parecían adecuadas desde su andamio y que aún hoy resultan razonablemente correctas si el espectador se coloca justo debajo del mosaico, una posición inaccesible a los fieles bizantinos. El artista presenta la imagen de la Virgen como si estuviera destinada al anillo inferior de una cúpula, a ser vista desde abajo, como en la cúpula de Santa Sofía de Salónica [162], en la cual las figuras de la Virgen y de los apóstoles que contemplan la Ascensión de Cristo se alargan siguiendo la curva de la cúpula para que el espectador que se situase exactamente de-

154. La Virgen y el Niño entronizados. Detalle del mosaico del ábside. Anterior a 867. *Estambul, Santa Sofía* (The Byzantine Institute, Inc.).

155. El arcángel Gabriel. Fragmentos de un mosaico del lado sur del ábside. Anterior a 867. *Estambul, Santa Sofía* (The Byzantine Institute, Inc.).



156. San Ignacio el Menor. Panel de mosaico del tímpano norte. Fines del siglo IX. *Estambul, Santa Sofía* (The Byzantine Institut, Inc.).



157. San Juan Crisóstomo. Panel de mosaico del tímpano norte. Fines del siglo IX. *Estambul, Santa Sofía* (The Byzantine Institute, Inc.).

bajo las viera con unas proporciones casi correctas[5].

Los tímpanos norte y sur de Santa Sofía de Constantinopla ofrecen casi el único espacio vertical de muro de la nave que es adecuado para mosaicos figurativos, pero dicho espacio está limitado por la forma de los tímpanos, cuya superficie se ve interrumpida por una hilera de nichos planos en la base y dos filas de ventanas por arriba. La decoración de mosaico, por lo tanto, hubo de adaptarse a una división horizontal entre tres órdenes superpuestos. La presencia de las ventanas y los nichos sólo admitía figuras aisladas: en los nichos, una hilera de obispos; en la zona media de ventanas, una hilera de profetas; en la zona superior ángeles más cuatro arcángeles que hacen de guardia personal del Pantocrátor de la cúpula. Gran parte de la decoración ya no existe, pero se sabe que, en el tímpano sur, entre los obispos representados estaban san Antimo de Nicomedia, san Basilio, san Gregorio Nacianceno, san Dionisio el Areopagita, san Nicolás y san Gregorio de Armenia; entre los profetas, Isaías. En el tímpano norte, entre los obispos estaban san Ignacio el Menor, san Metodio, san Gregorio Taumaturgo, san Juan Crisóstomo, san Ignacio Teóforo, san Cirilo y san Atanasio; entre los profetas estaban Jeremías, Jonás, Habacuc y Ezequiel. De los obispos del tímpano norte aún existen tres y fragmentos de un cuarto: san Ignacio el Menor [156], san Juan Crisóstomo [157] y san Ignacio Teóforo, y vestigios de san Atanasio. Una franja geométrica ornamental que discurre por los entrantes y salientes de la superficie inferior del tímpano da la impresión de constituir un parapeto continuado delante del cual se sitúan los obispos, del mismo modo que en las miniaturas de los calendarios bizantinos se colocan a menudo santos delante de un hueco en la pared. Los tres obispos, con halo y atavío sacerdotal, llevan el *pallium* y portan códices alhajados en el brazo izquierdo; la mano derecha se alza para bendecir, con la excepción de san Ignacio, que pone la mano derecha sobre la esquina superior del códice. Todos clavan una mirada hipnótica en el fondo de la nave; sus fisonomías se diferencian en cierta medida, pero el movimiento y la caída de los ropajes son casi idénticos: naturalistas, con pliegues ampliamente espaciados siguiendo la postura del cuerpo. Una vez más, es tal la inmensidad de Santa Sofía que resulta difícil apreciar los mosaicos desde el suelo de la nave, e incluso desde las galerías parecen empequeñecidos por la vasta estructura. Los retratos se hallan próximos en estilo a los de la copia de Basilio de los Sermones de san Gregorio Nacianceno, y parece probable que los mosaicos fueran ejecutados hacia el final del reinado de Basilio o durante el de León VI (886-912).

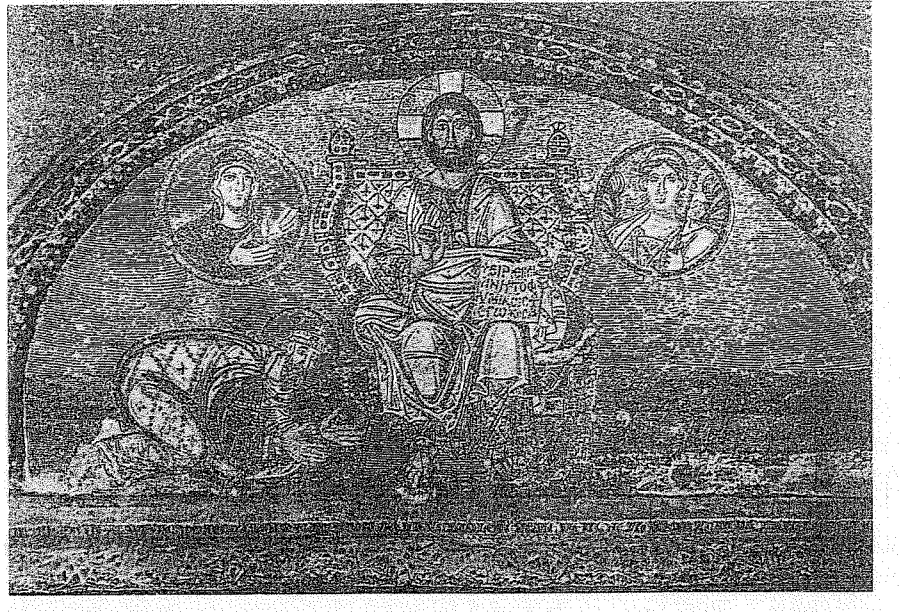
En tres casos la elección de los obispos es inusual, pero todos ellos son conmemorados en el *typicon* de Santa Sofía (Patmos, cód. 266), que data aproximadamente de 890. San Metodio (m. 843) es el patriarca descrito en el *typicon* como el que ha «establecido la ortodoxia y expulsado el error». El patriarca Ignacio (m. 877) había sido canonizado y su nombre inscrito en los dípticos por su antiguo enemigo Focio antes de 886. La inclusión de san Gregorio el Iluminador, el apóstol de Armenia, en el *typicon* y en la decoración de Santa Sofía es al parecer el primer testimonio del reconocimiento oficial de este santo por la Iglesia bizantina. Según una leyenda armenia, sus restos fueron descubiertos en Constantinopla durante el reinado de Miguel III (842-67), pero Basilio patrocinó el culto por razones políticas y dinásticas. Es cierto que Focio, que también tenía sangre armenia y se creía descendiente de la familia de san Gregorio, utilizó su influencia. En una carta a Zacarías, *catholicon* de Armenia, alababa al santo, y a la hora de inventar una genealogía halagadora para Basilio, un advenedizo de origen armenio y eslavo que inició su camino hacia la fortuna como sirviente, había rastreado su ascendencia hasta «Tiridates, el gran rey de los armenios en tiempos del santo mártir Gregorio». Así, es posible ver que incluso en la decoración de Santa Sofía pueden descubrirse connotaciones políticas[6].

La nueva obra de la nave se completó con una representación de Cristo Pantocrátor en la cúpula rodeado por serafines, fragmentos de la cual existen todavía, en las pechinas. La intención era obvia, pero León VI insistió en su significado en un sermón predicado durante la consagración de una iglesia construida por su suegro Estiliano Zaoutzés. Cristo reina en la cúpula del cielo rodeado por su corte celestial, dispuesta ante Él en el debido orden: ángeles, profetas y obispos. Esta decoración, no obstante, estaba completada por una serie de escenas en las galerías. En las bóvedas de la galería sur había otro Cristo Pantocrátor rodeado de serafines y querubines y una representación de Pentecostés; en la galería norte las bóvedas estaban decoradas con el bautismo de Cristo y (posiblemente) la Transfiguración. Es de notar que todas las escenas son teofanías. Tras la vuelta a la ortodoxia las representaciones de visiones directas de Dios habían adquirido una especial importancia. En realidad, desde la época de Constantino V el problema principal de la Controversia era la naturaleza de la

imagen verdadera. Si el Poder Divino podía encerrarse en la carne del hombre, ¿por qué no podía ser representado por una imagen? A partir de 843 se insistió sin cesar en la Encarnación de Dios y en la necesidad de encerrarlo en una imagen. En un concilio de 869-70 se decretó incluso que la negación de las imágenes, especialmente de las de Cristo, implicaba el riesgo de no reconocerlo a Él el día de la resurrección.

Santa Sofía tenía cuatro vestíbulos, solamente uno de los cuales, el sudoeste, posee actualmente una decoración mosaística y ésta de una época posterior al siglo IX o principios del X; pero se sabe que en el vestíbulo sudeste, sobre la «Puerta de los Pobres», había un mosaico de tema no identificado. El mosaico que se halla sobre la puerta imperial que conduce a la nave desde el nártex es probablemente el más famoso de todos. Un emperador barbado y coronado con la *stemma* se postra a los pies de Cristo entronizado [158]. Cristo sujeta un libro en el cual se lee lo siguiente: «La paz sea contigo. Yo soy la Luz del mundo.» A ambos lados de la cabeza de Cristo en un nivel algo inferior hay dos círculos con los bustos de la Virgen y del arcángel Gabriel. Se han hecho intentos de identificar al emperador como Basilio I, pero la mayoría de los especialistas ha optado por León VI, de quien se sabe que introdujo inscripciones métricas (actualmente perdidas) en las partes centrales de la iglesia, inscripciones que probablemente conmemoraban obras emprendidas por él. Además. León predicó en los primeros tiempos de su reina-

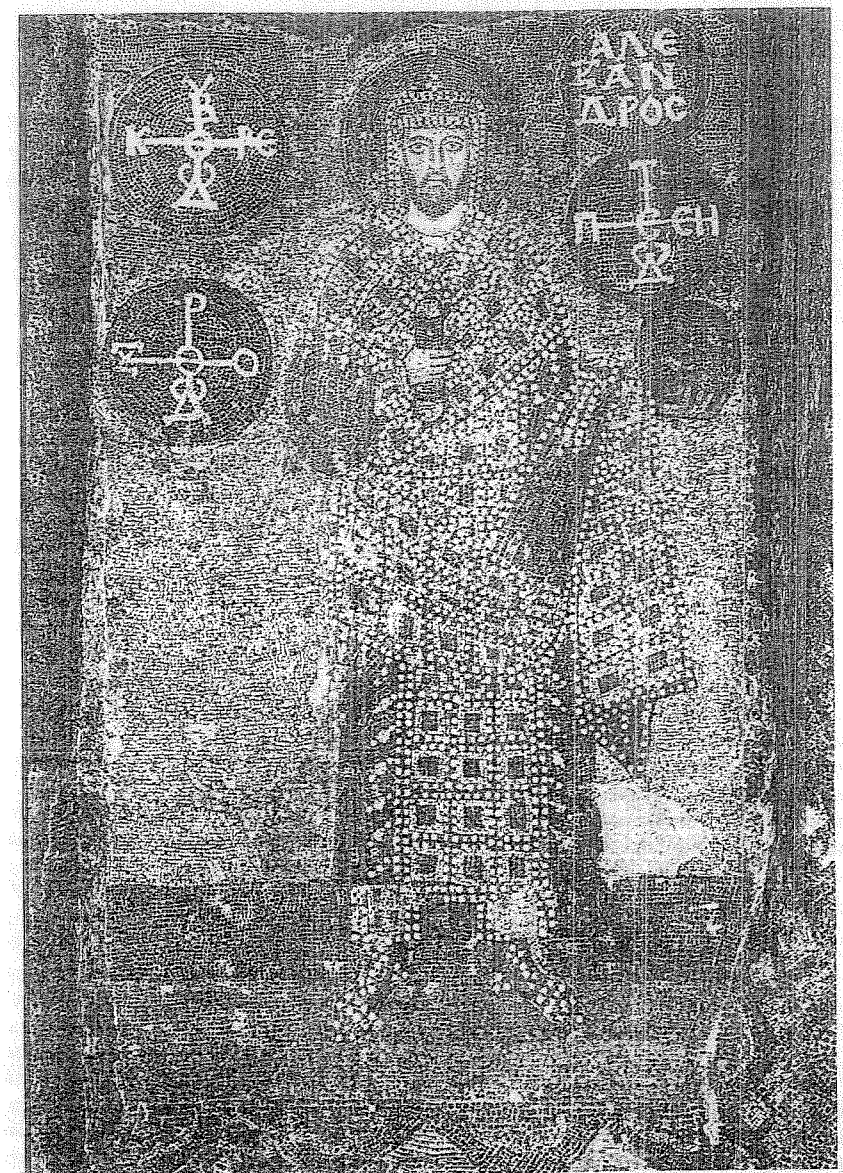
158. León VI haciendo proskinesis ante Cristo. Mosaico de la luneta sobre la entrada imperial. Fines del siglo IX. *Estambul, Santa Sofía* (The Byzantine Institute, Inc.).



do un sermón sobre la Anunciación que parece explicar la iconografía del panel. La profecía de un arcángel se había hecho realidad. El que había sido enviado a Nazareth, una ciudad provinciana de Judea, se hallaba ahora «en la ciudad de Nuestro Señor Emperador», Cristo, para aclamar su gloria en el Sacro Palacio. El Hijo de la Virgen, el Salvador del Mundo, reinaba no solamente sobre un pueblo sino sobre todos los pueblos de la Tierra —una alusión al pan-nacionalismo del imperio bizantino y una opinión que empezó a abrirse paso con fuerza después de la conversión de los eslavos y los búlgaros— y sobre todos cuantos estaban en el cielo y en el infierno. La Virgen era glorificada por la luz que había dado al mundo. Dicha luz no era otra que el propio Cristo, que es la Divina Sabiduría. La Virgen, como madre de un emperador, es ella misma emperatriz, y a ella debe León todo cuanto posee, en especial su imperio, y le implora protección y guía. En el mosaico, León el Sabio realiza la proskinesis ante Cristo, que es Sabiduría, Luz y Paz, mientras el arcángel Gabriel y la Virgen, Mensajero e Instrumento de la Encarnación, interceden constantemente por aquel que es vicario de Cristo en la Tierra. La calidad del mosaico es probablemente inferior al del ábside, pero la majestad de la composición y la altiva imagen de Cristo entronizado con el gran emperador postrado a sus pies son inolvidables. El estilo del dibujo, en particular de la cabeza y la figura de Cristo, se aproxima a representaciones similares en Vaticano, gr. 699 y París, gr. 510; la cabeza del emperador León puede verse en las monedas de la época[7].

No carece de ironía el hecho de que una de las más espléndidas representaciones de un emperador bizantino conservadas sea el retrato del emperador Alejandro, el indigno hermano de León VI que reinó, como León había profetizado, durante trece desastrosos meses (912-13). El mosaico [159] de la galería norte de Santa Sofía muestra la personificación de la majestad bizantina: el rostro barbado, atractivo y severo, enmarcado por corona, *perpendulia* de perlas y halo, la alta y robusta figura envuelta en el *skaramangion* de púrpura y el *loros* cargado de joyas y perlas, los pies calzados con enjoyados borceguíes de tela de escarlata, las manos sosteniendo orbe y *akakia*. De esta manera, según el *Libro de Ceremonias*, era ataviado el Augusto cuando iba en procesión el domingo de Pascua a los oficios de Santa Sofía. El emperador es identificado por una inscripción que contiene su nombre y por unos monogramas en los que se lee: «El Señor ayude a tu siervo, el ortodoxo y fiel emperador.» Parece razonable suponer que el retrato fuera realizado durante el reinado de Alejandro, por fortuna breve. Había sido coronado como coemperador a la edad de nueve años en 879, compartiendo así el trono con su padre y con su hermano mayor. No obstante, León VI lo mantuvo con firmeza en un segundo plano y Alejandro se entregó a una vida de disipación. Ninguno de los miembros de la casa imperial que le sucedieron, y en ningún caso su sobrino Constantino VII, habría deseado conmemorarle. Como consecuencia, este mosaico y las zonas vecinas de la galería norte tienen el poco habitual honor de poderse fechar en un solo año[8].

Sobre el vestíbulo y la rampa sudoeste de Santa Sofía hay dos cámaras que formaban parte de las oficinas patriarcales. El amplio *secreton* sobre el vestíbulo contiene mosaicos que datan probablemente de fines del siglo IX o comienzos del X. En la luneta que hay sobre la puerta que conduce a la galería oeste hay restos de una Deesis: Cristo entronizado con la Virgen en pie a su derecha. San Juan Bautista ha desaparecido, así como el fondo de oro en su totalidad. En la zona inferior de las bóvedas había originariamente bustos de los doce apóstoles y de los cuatro patriarcas de Constantinopla que fueron protagonistas en la controversia iconoclasta: Germán, Tarasio, Nicéforo y Metodio. De



159. El emperador Alejandro. Mosaico de la galería norte. 912-13. *Estambul, Santa Sofía* (The Byzantine Institute, Inc.).

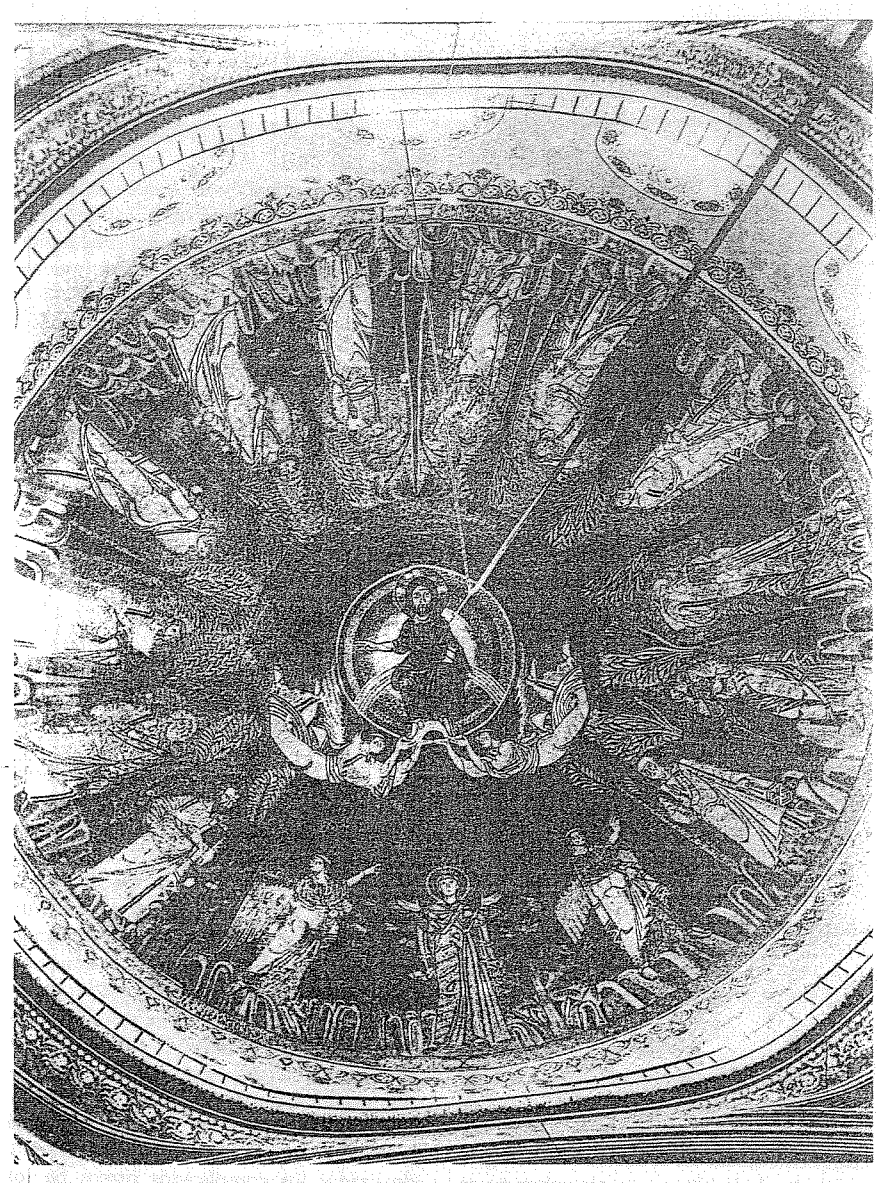
160. Dos Potencias Celestiales, el Dominio y el Poder. Mosaico de la bóveda del coro. Segunda mitad del siglo IX. *Nicea, iglesia de la Dormición* (Museo del Ermitage, San Petersburgo).

106/208

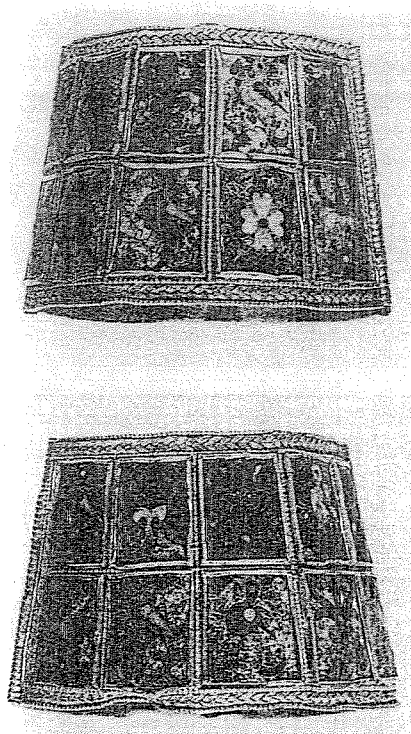
161. La Virgen y el Niño. Mosaico del ábside. Segunda mitad del siglo IX. *Nicea, iglesia de la Dormición* (Museo del Ermitage, San Petersburgo).

los apóstoles sólo se han conservado los bustos de san Pedro, san Andrés, san Simón Celotes, Santiago y otro no identificado. En la zona superior de las bóvedas se han conservado cinco figuras de pie: Ezequiel; san Esteban, el primer mártir cristiano; el emperador Constantino el Grande, retratado como un Augusto bizantino barbado; un santo no identificado y un obispo, pero originariamente debía de haber veinte figuras de pie. El programa parece una vez más celebrar el triunfo de la ortodoxia, pero se hace asimismo hincapié en la importancia de la teofanía, y la tendencia general es simbólica más que narrativa.

Este tipo de decoración, sin embargo, no se restringió a Santa Sofía. Por un sermón pronunciado por Focio durante la inauguración de una iglesia construida dentro del recinto del Palacio Sagrado, posiblemente la Nea (aunque esto ha sido puesto en duda), concluida por Basilio en 876, sabemos que Cristo Pantocrátor entre círculos concéntricos de ángeles reinaba en la cúpula, la Virgen orante estaba colocada en el ábside y el resto de la iglesia fue decorado con una jerarquía de apóstoles, mártires, profetas, patriarcas y obispos. Para Focio, la iglesia era «otro paraíso» en la Tierra, y Cristo gobernaba en su Palacio en la Tierra igual que reinaba en el cielo, una idea de la corte imperial celestial a la que León VI acudió en más de un sermón. En una iglesia construida y decorada en el monasterio de Kauleas, León deja bien claro que el programa era jerárquico, simbólico, sin rastro de escenas narrativas de los Evangelios. La ornamentación del siglo IX, patrocinada por un tal Naukratios, de la iglesia de la Dormición de Nicea, subraya también la atmósfera de una corte celestial. Los cuatro ángeles de la bóveda del coro [160], ataviados con traje imperial de corte y sosteniendo el lábaro y un orbe e identificados por algunas inscripciones como los Poderes Celestiales —Dominio, Poder, Soberanía y Fortaleza—, contemplan el trono de Dios en el centro de la bóveda. Otra inscripción alude al salmo 103, 19-20: «El Señor ha dispuesto su trono en los cielos y su reino domina sobre todos. Bendecid a Dios, vosotros sus ánge-



162. La Ascensión. Mosaico de la cúpula. Fines del siglo IX. *Salónica, Santa Sofía* (Photo Lykides).



estilizados bustos de arcángeles y santos. Hasta en piezas de joyería secular como los soberbios brazaletes de oro y esmaltes del siglo IX encontrados en Salónica, decorados con hojas, flores y pájaros estilizados ante un fondo verde [168] —una técnica que desapareció en el siglo X—, es perceptible un impulso artístico aparte que parece haberse originado durante el reinado de León. Los brazaletes forman seguramente parte de una indumentaria cortesana. El tratamiento de los hilos de oro entrelazados separados por bandas punteadas, la delicadeza de los esmaltes, la belleza y el encanto del diseño se combinan en ornamentos de la mayor calidad. Todo el esplendor y la riqueza de la corte imperial bizantina en el siglo IX están ejemplificados hoy para nosotros en un cetro de marfil, una pequeña corona votiva, dos camafeos de jaspe y un par de brazaletes de oro y esmalte apropiados para que una Augusta gesticulara con ellos mientras escuchaba los cánticos de las facciones[12].

168. Par de brazaletes. Esmalte y plateado. Encontrados en Salónica. Siglo IX. *Salónica, Museo Arqueológico* (Exposición, Atenas, 1964).

CAPÍTULO 9

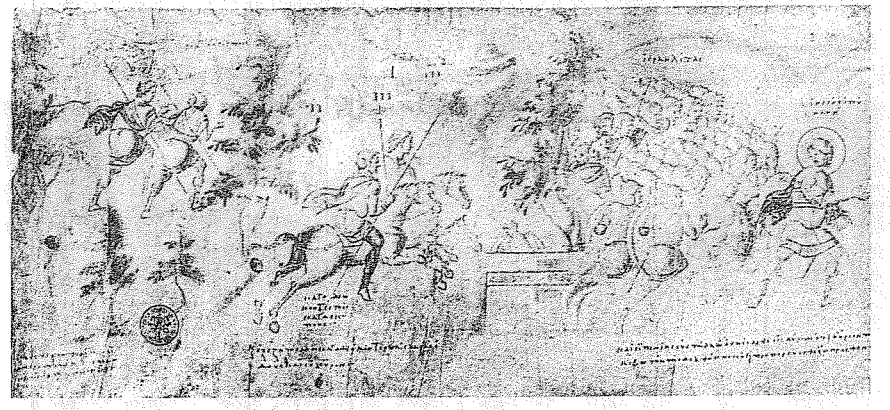
EL EMPERADOR ERUDITO Y EL TRIUNFO DEL IDEAL IMPERIAL

La muerte del emperador Alejandro, prematura pero oportuna, confirió el poder supremo a su sobrino Constantino Porfirogéneta, un niño de siete años. Al momento estalló una lucha por el control entre la emperatriz madre, Zoé, que no despertaba muchas simpatías, el patriarca Nicolás, un político ambicioso y astuto, algunos generales aristócratas como Constantino Ducas y León Focas y por fin un almirante salido de la tropa, Romano Lacapeno. El niño era enfermizo y su delicada salud le salvó sin duda la vida. Los candidatos al poder no esperaban que viviera mucho, de modo que ninguno se molestó en asesinarlo o mutilarlo. Además, a pesar de Alejandro el populacho adoraba a la dinastía reinante y habría sido una imprudencia darle fin con el asesinato de un niño. En la época había otros asuntos más urgentes que atender. La guerra búlgara, provocada por Alejandro, colocó al gobierno imperial de inmediato en desventaja, y antes de que hubiera pasado mucho tiempo la ciudad era asediada por el zar Simeón, quien exigía nada menos que la corona imperial y el matrimonio de Constantino con una de sus hijas. El patriarca Nicolás accedió a estas propuestas e incluso celebró una coronación improvisada en el campamento búlgaro, provocando la alarma y la furia de la emperatriz Zoé, que por entonces estaba recluida en un convento. Cuando estas secretas y extremadamente inadecuadas negociaciones fueron descubiertas la ciudad quedó horrorizada. Zoé consideró seriamente la deposición del patriarca, pero, dado que no había nadie apropiado para ocupar su lugar, tuvo que contentarse con una explosión de furia y con darle instrucciones para que no se volviera a inmiscuir en asuntos de Estado. El zar Simeón levantó el asedio, pero en 917 una operación combinada militar y naval de los bizantinos en el Quersoneso concluyó de una manera lamentable que olía a traición por parte de Romano Lacapeno y del triunfante zar búlgaro. Durante tres años, las murallas de la ciudad constituyeron la única defensa del imperio. En esta época Zoé, el patriarca y León Focas estaban igualmente desacreditados; en 919 el almirante Romano Lacapeno se hizo con el poder. Inmediatamente casó a su hija Elena con Constantino, que apenas tenía catorce años, y en 920 se colocó la corona imperial. Durante los veinticinco años siguientes, Constantino, conservado a medias en su dignidad de emperador supremo y ortodoxo, fue despojado del poder y no pocas veces insultado en ocasiones ceremoniales con indirectas de que su padre era un libertino, su madre una ramera y él mismo un bastardo. Con todo, no fue asesinado. Se le permitió trabajar en su biblioteca y en su estudio, pues era un artista a la vez que un erudito; se le asignaron secretarios y artesanos y el suyo acabó siendo un matrimonio feliz. Además, su suegro resultó ser un gran emperador, fuerte, vigoroso y sabio. Romano I cambió el rumbo de los acontecimientos contra los búlgaros y dio comienzo a una serie de conquistas que habían de prolongarse durante cien años. El prestigio de la mística imperial bizantina nunca fue mejor ilustrado que aquel día 9 de septiembre de 924 en que el monarca usurpador, ataviado con todos sus atributos y portando el maforión de la Virgen, remontó el Cuerno de Oro en la nave imperial para encontrarse con el zar Simeón en el muelle y arengar

desde allí a los bárbaros sobre mortalidad, derramamiento de sangre y paz cristiana. Sin más, sin regatear acerca de rescates ni rehenes, sin intentar siquiera sacar a colación al emperador, el terrible zar condujo al ejército a su país[1].

Constantino se sumergió en los estudios clásicos. El renacimiento del saber que se había iniciado en época de Bardas y Focio alcanzó su apogeo en el siglo x, en tiempos del emperador erudito. Cotejó enciclopedias de textos clásicos; supervisó a los continuadores del historiador Teófanes; su gran libro sobre las ceremonias de la corte hace que el mundo tenga con él una deuda inconmensurable. Su minuta dirigida a su hijo Romano II sobre la administración del imperio, con su profundo sentido de la geografía, de los pueblos peligrosos para el imperio y de los medios diplomáticos para tratar con ellos, es una obra maestra de inteligencia bizantina. Fue también un pintor de renombre, aunque ninguna de sus obras se ha conservado, y se interesó por toda clase de artesanos: canteros, carpinteros, metalarios, incluso herreros. Las habladurías palaciegas insinuaban que vendía sus pinturas para comprar comida y bebida, a las cuales se le consideraba excesivamente aficionado. Constantino no era ni un glotón ni un borracho, ni tampoco un mojigato. Le agradaba relajarse en buena compañía; gustaba de las exhibiciones de lucha y juegos malabares que se celebraban a veces en el Palacio Sagrado después de la cena, y está claro que Liutprando de Cremona, en su primera embajada a la corte bizantina, lo juzgó un individuo extraordinario. Su esposa y sus hijos lo adoraban; la emperatriz Elena estaba siempre al acecho de posibles intrigas contra su marido y las princesas reales actuaron con entusiasmo, cuando se hicieron mayores, como secretarias suyas y ayudantes en sus investigaciones. Cuando finalmente se convirtió en autócrata, después de que sus cuñados hubiesen destituido a su propio padre y hubieran sido a su vez engañados por su hermana, Constantino gobernó correctamente durante quince años. Prefirió la diplomacia a la guerra, realizó con todo esplendor los ritos palatinos y fue un auténtico romano en su patrocinio de la justicia, la paz y la prosperidad. Aunque Romano I había sido un gran emperador, nunca había sido amado por su pueblo, era iletrado y nunca se sintió a sus anchas en las ceremonias de la corte. Constantino había heredado la apostura de su abuelo, alto, de anchos hombros, rostro alargado con nariz aguileña, ojos penetrantes, cabellos y barba largos y negros, rasgos todos ellos muy apropiados a los atributos imperiales. Para las gentes de la ciudad, a quienes siempre impresionaron la belleza y el saber, Constantino VII Porfirogéneta era el epítome de la majestad imperial bizantina[2].

Al igual que en las historias supervisadas por él y en su propia biografía de su abuelo, con la cual se introdujo una tercera dimensión en el estudio del personaje, en las obras de arte producidas para él puede advertirse una profundidad adicional. Posiblemente una de las más bellas series de dibujos de todos los tiempos, el Rollo de Josué (Vaticano, gr. 431), con sus sensibles aguadas en marrón, azul, blanco y púrpura, su delicada gradación de tonos, sus estudios de paisaje y arquitectura captados en un espejismo clasicista, su sentido tridimensional de la figura, nos acerca mucho a la personalidad de Constantino. En la primera hoja, en la que se representa a Josué conduciendo a los israelitas hacia el Jordán [169], la ilusión de paisaje, la visión de los edificios a lo lejos, la evocación de los árboles, el modelado de hombres y caballos establecen de inmediato las nuevas pautas. Sin embargo hay en los dibujos muchos aspectos —el tratamiento de los ropajes y la representación del movimiento, por no hablar de la equivocada manera de entender el modelo clásico— que revelan al copista del siglo x. Constantino era uno de los pocos eruditos bizantinos capaces de identificarse,



169. Josué conduciendo a los israelitas hacia el Jordán. Del Rollo de Josué, MS. gr. 361, hoja 1. Constantinopla, siglo x. *Vaticano, Biblioteca Apostólica.*

ellos mismos y en sus escritos, con los autores de la Antigüedad, pero sus artistas, a pesar del estímulo y consejo de aquél, no pudieron dar totalmente ese salto al pasado. Y no es que por ello se molestaran mucho en apartar los ojos de las ilustraciones que tenían ante sí para mirar el mundo en el que vivían. Constantino podía agudizar la visión que tenían los artistas de los modelos; era un excelente maestro y podía corregir sus empeños e insistir en que se hiciese una réplica exacta, pero nada más. Incluso los soberbios retratos de los evangelistas que aparecen en los Evangelios (cód. 43) pertenecientes en la actualidad al monasterio de Stavronikita, en el monte Athos, retratos que parecen ser copia casi directa de filósofos clásicos —sólo san Lucas [170] se dispone a escribir en un rollo; los demás estudian códices— demuestran, por la rigidez de las posturas, la inseguridad en lo que atañe a la perspectiva y un incipiente manierismo en el tratamiento de los drapeados, que el artista sufría una limitación a causa de su inadecuada percepción o de su insuficiente capacidad técnica. No obstante, las evocaciones de arquitectura clásica ante las que coloca a los evangelistas son realmente sorprendentes y mucho más habilidosas que cualquier intento semejante realizado por un artista contemporáneo en otros lugares del mundo occidental. Una vez más, estos retratos establecen un modelo que se mantendría más o menos constante en la capital hasta el final de la Edad Media. Sus nobles rostros, las armoniosas proporciones de forma y estructura tanto de cuerpos como de edificios, la riqueza y refinamiento del color, el sentido del espacio y de la atmósfera, son expresados con una autoridad que únicamente un artista formado en la corte de Constantinopla podía alcanzar. El gran salterio actualmente en la Bibliothèque Nationale (París, gr. 139) tal vez nunca fue igualado en su género. Una tras otra, las ilustraciones a gran escala —que representan escenas de las vidas de David y Moisés, la oración de Ana, la historia de Jonás, las oraciones de Isaías y Ezequías— asombran al comtemplador por su vivo sentido de la Antigüedad. Por el momento han desaparecido aquellos sombríos retratos de profetas y santos, la altivez amenazadora de la imagen imperial, aquellos pa-

170. San Lucas. De un Evangeliario, MS. 43, fol. 12 verso. Mediados del siglo X. *Monte Athos, Stavronikita.*

radigmas de una Divinidad cavilosa y distante. En lugar de ello, David toca el arpa en un escenario pastoral que podría proceder de la casa de Livia, abundan las ninfas y las personificaciones, las hijas de Israel hacen piruetas ante un pórtico clásico y en el Paso del Mar Rojo hay un estudio de desnudos masculinos y femeninos que resulta sorprendente y magistral. Tal vez la más bella de estas miniaturas es la que representa la oración de Isaías

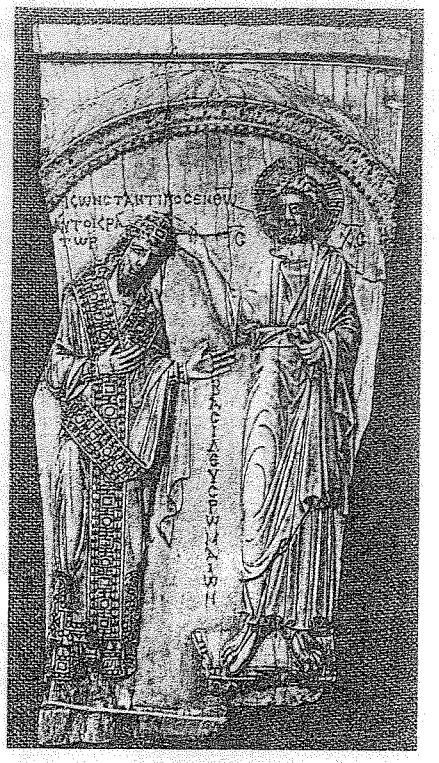
171. Isaías entre la Noche y el Alba. De un Salterio, MS. gr. 139, fol. 435 verso. Constantinopla, mediados del siglo X. París, *Biblioteca Nacional.*

[171], en la cual el profeta está de pie entre las personificaciones de la Noche y el Alba, levantando las manos y mirando a lo alto, hacia la mano de Dios que surge de los cielos. La figura del profeta puede ser comparada por su nobleza de concepción con retratos semejantes de los evangelistas que aparecen en un hermoso Evangelio de París (gr. 70) y en otro del British Museum (Add. MS. 28815), ambos de mediados del

172. Moisés recibiendo las Tablas de la Ley. De la Biblia de León el Patricio, MS. Reg. gr. I, fol. 155 verso. Constantinopla. c. 940. *Vaticano, Biblioteca Apostólica.*

siglo X y seguramente procedentes de un taller palatino. Los artistas obtienen el máximo provecho de una fórmula, glorificando una tradición ya consagrada. Pero la representación de la Noche tipifica una nueva aportación de elementos clásicos, una nueva concepción de la belleza sensorial y una elevación del nivel técnico para atender a estas nuevas exigencias que se imponen a la habilidad del artista. El tratamiento de los árboles y plantas y la ilusión del espacio son reflejo del Rotulus de Josué, y todos estos elementos clasicizantes revelan la supervisión de Constantino. No hay ninguna prueba textual de que ninguno de estos manuscritos fuera ejecutado para el emperador; es preciso recordar que las ilustraciones de una Biblia producida para el patricio León hacia 940 (Vaticano, Reg. gr.1) rivalizan en calidad con las del salterio de París. La miniatura que muestra a Moisés recibiendo las Tablas de la Ley [172] supera en visión y técnica a la del mismo tema del salterio. En realidad, en todas las ilustraciones del salterio hay un espíritu academicista, un laborioso esfuerzo por lograr la autenticidad y un firme control sobre la invención estética que son menos conspicuos en la Biblia del patricio León. Sin embargo las dos producciones son tan idénticas en atmósfera que resulta difícil que no fueran obra del mismo escritorio. Tal vez el artista que trabajó en la Biblia de León tenía algo más de talento que el que trabajó en el salterio. Fueran cuales fueran las circunstancias, la producción de mediados del siglo X habría de dominar en el futuro; todavía en el XIV hay artistas que acuden en busca de inspiración a los modelos palatinos revitalizados por Constantino[3].

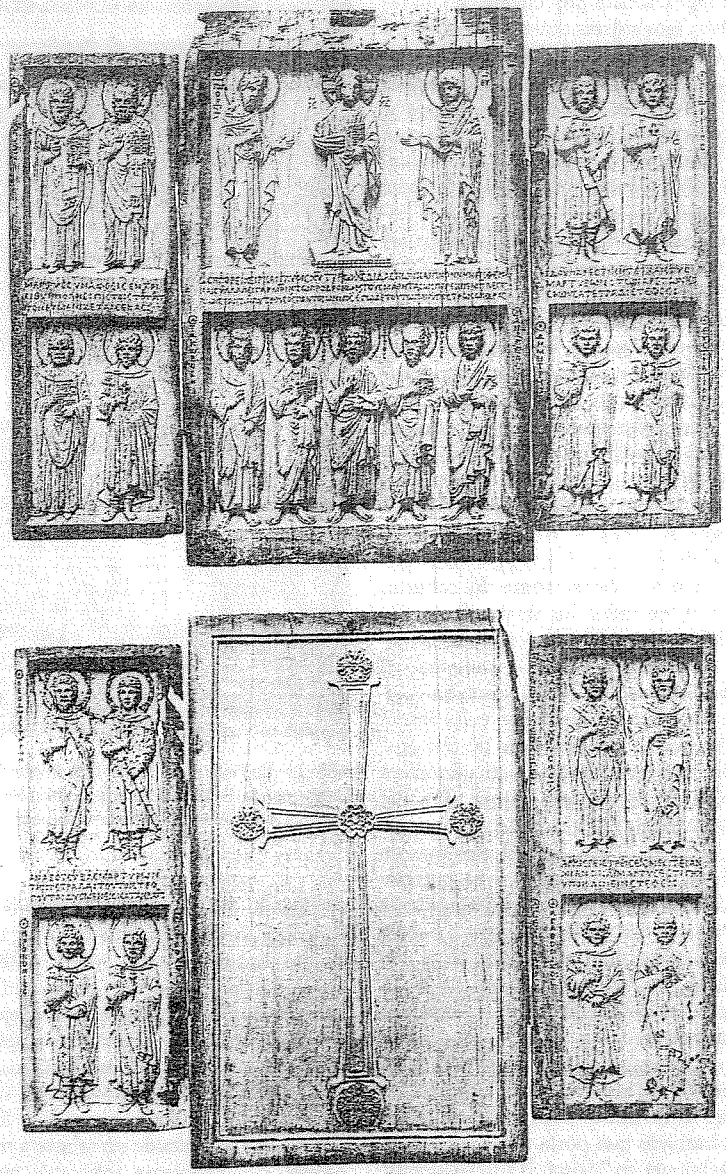
En los marfiles encontramos claros puntos de referencia. El panel tallado con una representación de Cristo coronando a un emperador barbado que porta todos sus atributos, actualmente en Moscú [173], es identificado gracias a su inscripción: Constantino,



173. La Epifanía del emperador Constantino VII Porfirogéneta. Relieve de marfil. c. 945. *Moscú, Museo de Bellas Artes* (Victoria and Albert Museum).

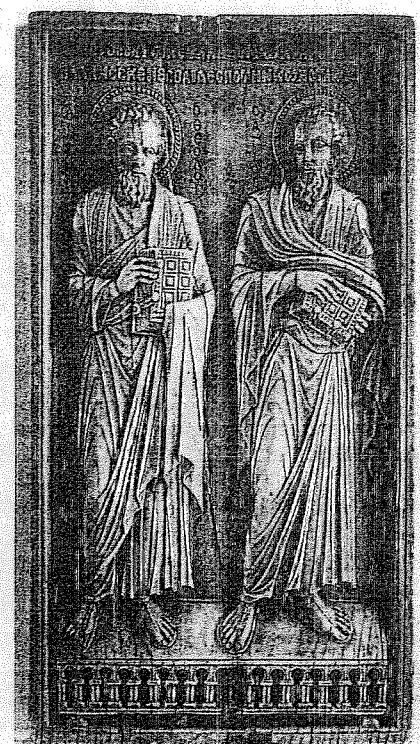
Autócrata, *Basileus* de los Romanos. La coronación de Constantino tuvo lugar cuando era un niño y aún vivía su padre, y es obvio que la escena no puede aludir a esa ceremonia. El panel debió de ser ejecutado después de que el emperador se hubiese librado de su suegro y de sus cuñados y antes de que creara a Romano Augusto, su hijo y coemperador, lo cual sugiere una fecha en torno a 945: se trata de un relieve a modo de exvoto que proclama soberanía exclusiva. Aparecen en primer plano muchas de las ca-

111/208



174. La Deesis y santos. Tríptico de marfil. Segundo cuarto del siglo X. *Roma, Museo del Palacio Venecia* (Giraudon).

racterísticas visibles en los manuscritos: un nuevo sentido de la profundidad; una especie de tercera dimensión; una insistencia en la personalidad; un firme sentido del modelado; una aproximación naturalista a los drapeados, ya sea al rígido quiebro del *loros* enjoyado o a la blanda caída de los pliegues o a las arrugas horizontales de la túnica de Cristo; y siempre un progreso en capacidad técnica. Un tríptico del Palacio Venecia de Roma, que contiene la Deesis y filas de santos ordenados jerárquicamente [174], lleva también una inscripción en la que se solicita a la Divinidad que proteja a Constantino de todo daño y le otorgue la paz. El estilo de la talla no permite dudar que Constantino sea el emperador; es concebible que el relieve fuese ejecutado poco antes que el exvoto. Otros dos trípticos, uno en el Louvre y otro en el Vaticano, no contienen ninguna referencia a Constantino pero el tema es el mismo, la calidad es algo superior y la ornamentación más rica; no puede haber duda de su origen palatino. Los tres son letanías o sufragios por el emperador; sus ligeras diferencias de estilo se deben más a una diferencia de manos que de lugar. El tema de la oración por la seguridad del emperador aparece de nuevo en tres paneles de marfil que son representantes de las obras más espléndidas realizadas por los artistas palatinos. El panel del Museo Arqueológico de Venecia, con retratos de san Juan Evangelista y san Pablo [175] en pie sobre un estrado con arquerías y sosteniendo códices, lleva la inscripción: «El instrumento de Dios [san Pablo] conversa con el hombre casto [san Juan] para proteger al emperador Constantino de todo mal.» El segundo panel, conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena, muestra a san Andrés y a san Pedro sobre un estrado semejante pero portando rollos; la inscripción asevera: «Tu hermano de sangre [según Mateo 4, 18 Pedro y Andrés eran hermanos], el que proclama el Divino Misterio, absuelve al emperador Constantino de sus pecados.» El tercer panel (Grünes Gewölbe, Dresde) contiene los mismos personajes que el primero pero hay diferencias de presentación y ademán; la inscripción es la misma. De calidad soberbia, concepción monumental, talladas con la autoridad de un artista cuyo sentido de los modelos clásicos parece próximo al de su patrono imperial, estas nobles representaciones, con sus formas alargadas y envueltas en suaves y apretados pliegues que caen en diagonal hasta los pies, son indicadores de aspectos del estilo bizantino medio que se exagerarían en la época de los Comnenos, dos siglos después. En realidad esto



175. San Juan Evangelista y san Pablo. Panel de marfil. Mediados del siglo X. *Venecia, Museo Arqueológico.*

176. La Coronación de Romano II y Eudocia. Relieve de marfil. Entre 945 y 949. *París, Cabinet des Médailles.*

está ya implícito en los retratos imperiales: la imagen de Constantino y las de su hijo Romano y de su nuera Eudocia [176] —este último panel tallado entre 945 y 949, con sus formas largas y delgadas y la insistencia en la riqueza de los atributos imperiales— anuncian los altivos retratos de la majestad de la casa de los Comnenos en mosaico que se colocarían en la galería sur de Santa Sofía. Como tantas veces en la literatura y en las artes, esta moda fue introducida por Constantino. Además, la muerte de Constantino en 959 no supuso una repentina caída del nivel artístico, como con tanta frecuencia sucedía en Occidente; es testimonio de ello el gran relicario de marfil de la Vera Cruz [177], que contiene una representación de la Deesis y santos con inscripciones alusivas al emperador Nicéforo Focas (963-9) y a Esteban, guardián del tesoro de Santa Sofía, y se halla actualmente en San Francisco de Cortona. El monarca usurpador era famoso por su falta de interés por las obras de arte, su avaricia y su tosquedad, pero la administración mantuvo los talleres; en el relicario de Cortona aún alienta el espíritu del Porfirogéneta, clasicizante, monumental y sereno[4].

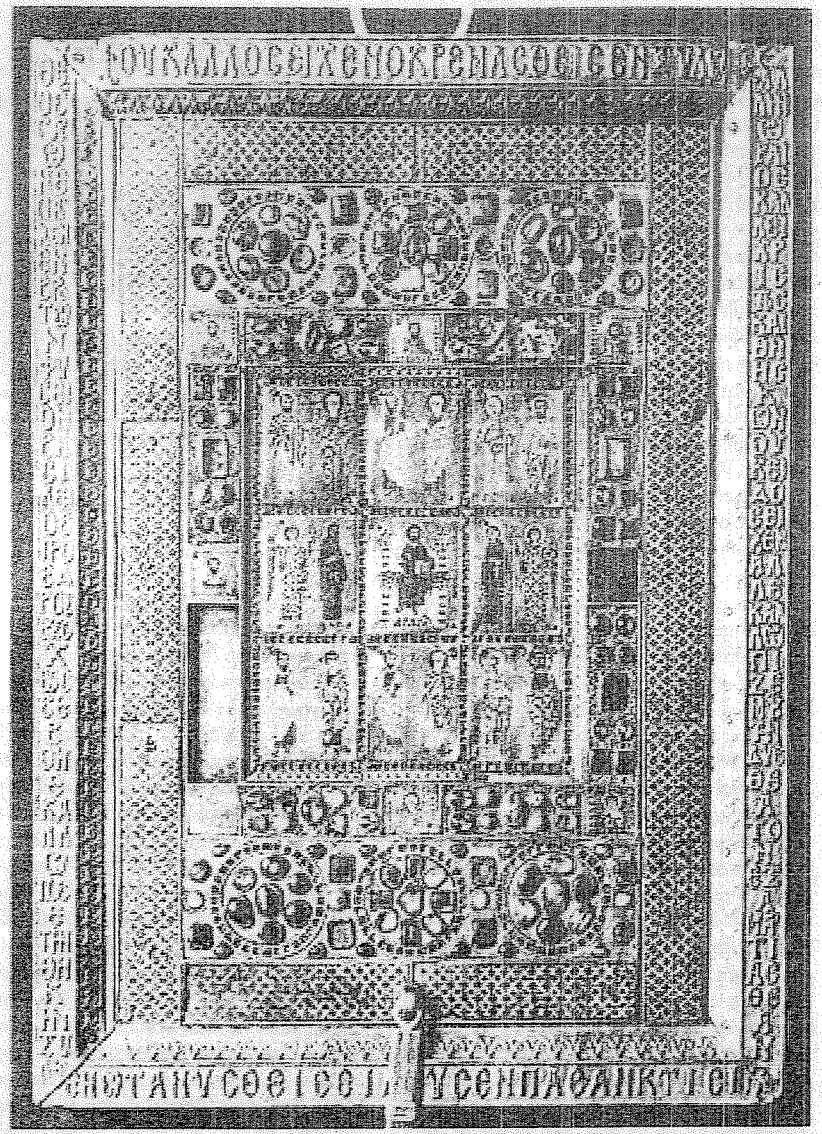
El mismo espíritu se expresa en el lenguaje del oro y del esmalte. El gran relicario de

177. La Deesis y santos. Relicario de marfil de la Vera Cruz. Entre 963 y 969. *Cortona, San Francisco* (Alinari).

Limburg, plateado, esmaltado, engastado con perlas y piedras preciosas, contiene unas inscripciones según las cuales «Los emperadores Constantino y Romano, con un engaste de gemas y perlas translúcidas, han convertido esta sagrada madera en hogar de maravillas» y «En el mayor honor a Cristo, Basilio el Proedros hizo decorar este repositorio». La primera inscripción se refiere probablemente al engaste de la cruz, que se habría hecho después de que Romano II fuese nombrado coemperador en 948. La segunda inscripción está en el estuche exterior, que contenía otras muchas reliquias aparte de la Vera Cruz: fragmentos de telas que pertenecieron a Cristo y a la Virgen, la esponja, fragmentos de la corona de espinas y cabellos de san Juan Bautista. Basilio el Proedros, bastardo de Romano I y eunuco, había sido elevado por Constantino en 944 a patricio y posteriormente a *parakoimomenos.* Fue creado *proedros* —presidente del Consejo— por Nicéforo Focas tras la revolución palaciega que llevó al general al poder; durante muchos años Basilio fue una de las figuras señeras de la corte, él mismo dotado general y capaz hombre de Estado. Parece por tanto probable que el estuche exterior [179] del relicario date de 964-5. Basilio fue un mecenas de las artes: en el tesoro de San Marcos de Venecia hay una copa decorada con joyas que lleva su nombre; una copia de las Homilías de san Juan Crisóstomo actualmente en el monasterio de Dionisio, en el monte Athos, fue escrita para él en 955. Es muy posible que, a la muerte de Constantino, Basilio se hubiera encargado de la supervisión de los talleres imperiales. El relicario, que ha sido algo restaurado en tiempos modernos, está decorado con magníficos esmaltes, pero el cincelado de la plata en la parte de atrás de la caja es igualmente espléndido. A pesar de toda la minuciosidad de detalle, la riqueza de color, la habilidad en la manera de sugerir modelado, tonalidad, pliegues y formas en una red de esmalte y closionné de oro, hay un sutil

178. Cáliz de ónice decorado con plateado, esmaltes y perlas. Segunda mitad del siglo X. *Venecia, San Marcos, tesoro* (Osvaldo Böhm).

sentido del espacio y un gozo táctil puramente sensorial. Las figuras de los santos, diferenciadas con finura e ingenuidad, se perfilan ante un fondo de oro de un modo muy semejante a los evangelistas de unos Evangelios cortesanos de la misma época (París, gr. 70). Los esmaltes parecidos, engastados en oro adornado con perlas y piedras y con inscripciones probablemente alusivas a Romano II (959-63), que hay en dos cálices de ónice [178] conservados actualmente en el tesoro de San Marcos de Venecia, refuerzan la impresión de mecenazgo imperial. El busto de la Virgen, los arcángeles y los santos están trazados con delicados hilos de oro que encierran los ricos colores, muchas veces en dos matices de azul brillante, de manera que el espectador cree hallarse ante un refulgente microcosmos de santidad. El oro, desde luego, era muy utilizado por sí mismo. Un relicario de la Vera Cruz, antiguamente en Maastricht y ahora en el Vaticano y que lleva una inscripción referente a Romano II, está hecho enteramente de oro en relieve. El



179. Estuche para una reliquia de la Vera Cruz. Esmalte y plateado. 964-5. *Limburg an der Lahn, tesoro catedralicio* (P. Papachatzidakis).

180. El arcángel san Miguel. Icono plateado y esmaltado. Segunda mitad del siglo X. *Venecia, san Marcos, tesoro* (Osvaldo Böhm).

114/208

181. Cristo Pantocrátor. Cubierta de libro plateada y esmaltada. Segunda mitad del siglo X. *Monte Athos, Gran Lavra, tesoro* (P.Papachatzidakis).

soberbio icono de oro y esmalte del arcángel san Miguel [180] del tesoro de San Marcos es una evocación de la majestad angélica en la que el oro tiene el papel fundamental y la filigrana de oro, los pequeños esmaltes con bustos de santos y las piedras preciosas son simplemente un lujoso adorno. Estos milagros de la orfebrería suscitaban justamente la admiración de todos aquellos que visitaban Constantinopla. La mera acumulación de ornamentos de oro en las iglesias de la ciudad, aun cuando el pueblo nunca penetró más allá de los patios exteriores del Palacio Sagrado, bastaban para confirmar la impresión de ilimitada riqueza, dominio sobre el mundo e infinito favor otorgado a la ciudad protegida por Dios. Tampoco estaban limitadas a la ciudad estas producciones áureas; muchas eran enviadas como regalo a personas o lugares. La gran cubierta de un leccionario evangélico del monte Athos, actualmente conservado como reliquia en el tesoro del Gran Lavra, en el monte Athos, no es hoy más que una fracción de su pasada gloria: la figura de Cristo [181], cincelada en oro, con el nimbo ornado con perlas, un libro y un pequeño estrado adornado con brillantes esmaltes, y dos pequeños paneles esmaltados que contienen bustos de san Gregorio y san Basilio. Según la tradición local, el leccionario fue regalado por el emperador Nicéforo Focas a san Atanasio, fundador y primer abad de este monasterio imperial, pero el estilo de las tres hermosas miniaturas, que representan el Descenso al Infierno, la Natividad y la Dormición, apunta a un fecha posterior al reinado de dicho emperador. San Atanasio aún vivía a comienzos del siglo XI y parece probable que Basilio II regalara el libro al Gran Lavra. La selección de las ilustraciones para las fiestas —Pascua, Navidad y la Dormición— indica que el leccionario fue un encargo especial para monte Athos, ya que en los tiempos de san Atanasio era costumbre que todos los monjes del Monte Sagrado fueran a Karyes, la capital de las comunidades monásticas, a celebrar un servicio común. No era infrecuente producir coronas como regalo y como declaración de soberanía. Sólo dos se han conservado. La denominada Corona de Constantino IX Mónomaco [182], actualmente en Budapest, puede fecharse entre los años 1042 y 1050 gracias al triple retrato de las Augustas Zoé y Teodora, sobrinas de Basilio I, y del tercer marido de Zoé, Constantino IX. La diadema, que está incompleta, parece ser casi con toda certeza una corona femenina y posiblemente constituyó un regalo a la esposa de un rey húngaro, tal vez en la época del matrimonio de Andrés I de Hungría (1046-61) con Anastasia de Rusia y del enlace del hermano de ésta —eran nietos de una princesa bizantina— con una hija de Constantino IX.

Por otra parte, la iconografía de los otros paneles que componen la diadema, las personificaciones de la Sinceridad y la Humildad y dos danzarinas entre roleos habitados por pájaros, configura más un atavío privado que un instrumento ceremonial. Puede observarse también un cambio de estilo. Todas las figuras están vistas en términos de modelo más que de forma; el sentido del espacio y de la profundidad tan típico de los esmaltes del siglo X ha sido sustituido por la complejidad de detalles y el encanto superficial. La corona sagrada de Hungría [183] es diferente. En un lado está Cristo entronizado entre cipreses, acompañado por los arcángeles Gabriel y Miguel y por los apóstoles patrones de las misiones cristianas; en el otro se halla el emperador Miguel VII Ducas (1071-8) en paralelo con Cristo Pantocrátor, y debajo de él, en paralelo con los arcángeles, están los bustos de su hijo Constantino (1074-8) y el rey Géza I de Hungría (1074-7). En este caso no parece haber duda alguna acerca de la significación política de la corona. La iconografía implica que Géza I era considerado como un rey satélite por la administración imperial. Son visibles los mismos principios estilísticos que en la corona de Constantino Monómaco: las formas tratadas como un dibujo plano, los drapeados a modo de arbitraria red de líneas y una tendencia hacia el preciosismo a pesar de la solemnidad del símbolo[5].

Se ha conservado un pequeño grupo de telas de seda del reinado de Basilio II. Varios fragmentos de sarga de seda con un dibujo

182. Diadema de una Augusta, conocida como Corona de Constantino IX Monómaco. Plateado y esmaltes. Entre 1042 y 1050. *Budapest, Museo Nacional.*

115/208

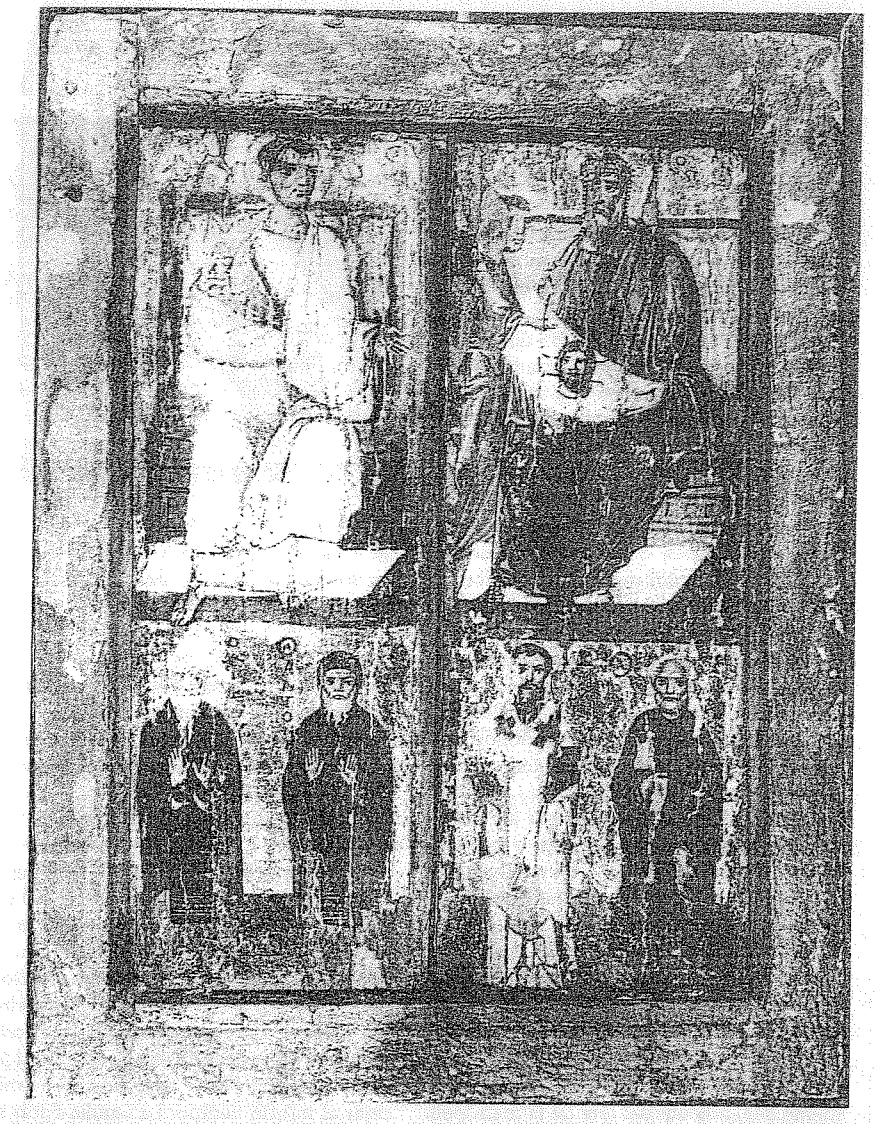
de ellos parece ser la fecha en que hay mayor probabilidad de que se colocara la seda. Tratándose de un pueblo tan sensible a los valores táctiles era inevitable la experimentación con la textura de la seda; se conocen numerosas variantes de la sarga básica. Una serie importante, denominada por conveniencia «sarga grabada» porque el dibujo en una seda de un color parece grabado y se ve mejor en movimiento bajo diferentes luces, fue realizada a lo largo de un considerable período de tiempo. Las inscripciones cúficas que hay en algunas sugieren que las sedas de este tipo fueron hechas por artesanos islámicos, pero ahora es difícil determinar si dentro o fuera del imperio. A los servidores islámicos del Estado bizantino se les permitía la libertad de cultos y en la ciudad había al menos una mezquita. Los modelos suelen ser pequeños en escala, con volutas foliadas continuas y motivos florales —se utilizaban a veces sedas de este tipo como fondo para bordados de oro— pero otras series están estampadas con pájaros y animales. Muchas de estas sedas fueron exportadas a Occidente y se utilizaron para confeccionar vestimentas para eclesiásticos eminentes de fines del siglo X y comienzos del XI. Una «sarga grabada» especialmente fina, con un retrato de un emperador bizantino y sin inscripción, fue encontrada en la tumba de san Ulrico de Augsburgo (m. 973), pero aún existen muchas casullas completas en los tesoros alemanes. Se hicieron experimentos de contrastar la textura del dibujo con la del fondo. Se han hallado ejemplos en la tumba del papa Clemente II (m. 1047), en Bamberg, y en la del rey Eduardo el Confesor (m. 1066), en Westminster. Los dibujos de leones y grifos, pájaros de distintas clases, formas vegetales y follaje ejercieron notable influencia en Occidente. Los tejedores de España copiaron prontamente los modelos bizantinos; éstos fueron también incluidos en las sepulturas occidentales. La gran seda con grifos encontrada en el relicario de san Teofredo (san Chaffre), en la iglesia de Le Monastier (Alto Loira), es un ejemplo particularmente espléndido de la copia catalana[7].

El tapiz de seda encontrado en la tumba del obispo Gunther, en la catedral de Bamberg, fue probablemente adquirido por él durante su visita a Constantinopla en 1064-5. El obispo murió en Hungría durante el viaje de regreso y, desgraciadamente, el tapiz fue utilizado como mortaja. Un emperador a caballo con todos sus atributos, sosteniendo un lábaro, recibe una diadema y una *toufa*, corona ornada con plumas de pavo real [187], de manos de dos personificaciones de ciudades. Las figuras se colocan ante un fondo violeta purpúreo sembrado de florecillas en matices de rosa y azul; en la parte superior y en la inferior hay una franja con motivos florales firmando círculos entrelazados en amarillo, rosa, verde y azul sobre el mismo fondo violeta purpúreo. No hay inscripción alguna. Dado que el tapiz está incompleto, es posible que hubiera un *titulus* en una franja inferior, pero el emperador, cuyo rostro ha desaparecido, es hoy difícil de identificar. Constantino I y Justiniano I son posibles candidatos, pero considerando la fecha de adquisición parece más probable que se trate de Basilio II. Tras su victoria sobre los búlgaros en 1017, Basilio celebró un doble triunfo en Atenas y en Constantinopla, y al entrar en la metrópoli por la Puerta Dorada se le ofreció una diadema con plumas de pavo real. En vista del tema parece probable que el tapiz fuera un regalo imperial al obispo Gunther, quizá destinado al sacro emperador romano Enrique IV, un *lauraton* que había de mostrar quién era el verdadero emperador. El donante fue con toda probabilidad Constantino X Ducas, un abogado civil carente de todo interés por los asuntos militares; por tanto no es probable que el retrato sea suyo, pero el motivo del regalo era seguramente político[8].

Algunos iconos pintados del monte Sinaí han sido fechados en el siglo X. Incluyen una

representación poco interesante de Cristo lavando los pies a sus discípulos y una composición de las Doce Fiestas, asignada a Constantinopla y que más bien parece del siglo siguiente. Una pintura fragmentaria de mayor calidad que representa a Cristo entre dos arcángeles y los santos Cosme, Pantaleón y Damián se ha atribuido a los talleres imperiales en el siglo X. Pero quizá el más importante de este pequeño y nada homogéneo grupo es un icono que muestra al rey Abgar con el mandilión en sus manos, junto a representaciones de san Tadeo, san Pablo el Tebano, san Antonio, san Basilio y san Efraín [188]. El mandilión fue trasladado de Edesa a Constantinopla en 944. Poco después, tal vez en el primer aniversario, el 16 de agosto de 945, se escribió una homilía para la festividad; su autor es probablemente un funcionario de la corte bajo la supervisión de Constantino VII. Se ha sugerido que el icono actualmente en el monte Sinaí fue producido en un taller constantinopolitano hacia estas fechas y que, aunque es difícil creer que la pintura fuera realizada en un taller imperial, el retrato del rey Abgar es en realidad el de Constantino VII. La representación del mandilión en el icono parece ser el testimonio pictórico más antiguo que se ha conservado de esta sagrada reliquia. La conmemoración de festividades habría de constituir uno de los principales tipos de icono en el siglo XI. En muchos paneles del monte Sinaí hay representaciones de las Doce Fiestas distribuidas en forma de díptico o con series completas de santos para un mes concreto, en series de doce. Estos iconos a modo de calendario, que reflejan menologios contemporáneos, pueden llevar también el reverso pintado con escenas de la vida de Cristo; son en parte litúrgicas y en parte narrativas. En ocasiones, la fila superior de un icono contiene cinco imágenes de la Virgen, cuatro de las cuales son copia de famosos iconos milagrosos de Constantinopla, la Panagia Nikopoia, la Blaquernitissa, la Hodegetria y la Hagiasoritissa, y la quinta es la menos conocida Cheimeutissa. Unas veces un icono contiene una sola escena tal como el Juicio Final o varias escenas de la vida de la Virgen no incluidas en las Doce Fiestas; otras veces hay una interpretación pictórica de una ceremonia litúrgica como la Elevación de la Vera Cruz con el patriarca, rodeado del clero, colocado en pie en el ambón de Santa Sofía y levantando la cruz en sus manos. Muchas de estas escenas se encuentran, desde luego, en los leccionarios evangélicos de la época, que combinan escenas narrativas y litúrgicas con un calendario completo. La interpenetración recíproca de los diferentes medios artísticos, la pintura de iconos y la pintura de miniaturas, era evidentemente considerable. Los programas litúrgicos eran al parecer elaborados por clérigos eruditos sin tener en cuenta un medio concreto dentro de las artes figurativas. Eran —se ha hecho la comparación de manera experimental y con justicia— como gran parte de la música que Bach compuso sin pensar en un instrumento específico. Desde el punto de vista estilístico hay una tendencia a apartarse del clasicismo monumental del siglo X. La realidad física de la figura concreta acusa una disminución por el intento de crear un efecto de mayor espiritualidad. Los vivos colores, a menudo perfilados y realzados con oro —de inmediato acuden a la memoria los bellos Evangelios de París (gr. 74)— casi parecen una imitación de la técnica del *cloisonné*, y las marcadas yuxtaposiciones de colores sin transición recuerdan esmaltes contemporáneos. Como en los esmaltes, se perciben enseguida el preciosismo y el encanto y, como en los tejidos, producen una sensación de cristalización[9].

Es curioso que no haya, según parece, testimonios de ninguna gran obra constructiva ni de ornamentación mosaística que se hubiera emprendido durante el reinado de Constantino VII y sus inmediatos sucesores. Tal vez no hubiera necesidad de ello des-



188. El rey Abgar con el mandilión; san Tadeo, san Pablo el Tebano, san Antonio, san Basilio y san Efraín. Icono. Probablemente c. 945. *Monte Sinaí, monasterio de Santa Catalina* (Expedición Arqueológica de Alejandría, Michigan y Princeton al monte Sinaí).

pués de la actividad de Basilio I y León VI. El Myrelaion, una pequeña iglesia funeraria, fue construido por Romano I en el monasterio así llamado, pero solamente se han conservado la estructura y algunos restos de los mosaicos de las bóvedas. Del poema de Constantino de Rodas dirigido a Constantino y escrito entre 931 y 944 se puede deducir que la decoración de la iglesia de los Santos Apóstoles tenía ya algunos años, quizá los mismos que el propio Constantino, quien había sido secretario imperial y fiel servidor de León VI. Se sabe que Basilio I restauró y consolidó la iglesia, pero parece que despojó de sus mosaicos el extremo este del mausoleo imperial y usó los materiales para la decoración de la Nea. Según el continuador de Teófanes, la obra emprendida por Basilio I en 868-81 se limitó a algunas reparaciones menores. El relato de Constantino de Rodas está incompleto, pero la decoración mosaística que cubría las cúpulas, pechinas y bóvedas de la iglesia se describe con cierto detalle y se componía probablemente de doce escenas de la vida de Cristo que abarcaban desde la Anunciación hasta la Ascensión. Cristo Pantocrátor reinaba como de costumbre en la cúpula central, y en torno suyo se situaban la Virgen y los apóstoles. Este tipo de decoración no era en modo alguno único en Constantinopla. Por un sermón de León VI sabemos que la iglesia de Estiliano Zaoutzés contenía también escenas que describían los principales acontecimientos de la vida de Cristo; este interés por las Doce Fiestas de la Iglesia habría de ser dominante en los siglos siguientes. Además, a pesar de la falta de fuentes documentales, la estructura de la iglesia de los Santos Apóstoles parece haber sido totalmente alterada entre 944 y 985. Las representaciones de la iglesia en el Menologio de Basilio II (Vaticano, gr. 1613), ejecutado hacia 985, dejan ver que las cúpulas de Justiniano, cuatro de las cuales eran cúpulas con pechinas mientras que sólo la quinta tenía ventanas, habían sido considerablemente modificadas. En el menologio, todas las cúpulas se alzan sobre tambores perforados por ventanas, y la cúpula central es más alta que las demás. Si la identificación es correcta, esta disposición es confirmada por una miniatura que aparece en dos copias de principios del siglo XII de las homilías de Santiago de Kokkinobaphos (Vaticano, gr. 1162, fol. 2; París, gr. 1208, fol. 3 verso [207]), que muestran una iglesia de cinco cúpulas con altos tambores y ventanas; en una de las cúpulas aparece una representación de la Misión de los apóstoles. Pero esta escena es descrita poco después de 1200 por Nicolás Mesarites, según el cual se hallaba en la cúpula central de los Santos Apóstoles; por su descripción, también incompleta, sabemos que esta decoración, aunque a grandes rasgos se ciñe al modelo general de las Doce Fiestas, era mucho más compleja que la descrita por Constantino de Rodas. Había, por ejemplo, representaciones de san Mateo entre los sirios, san Lucas predicando en Antioquía, san Simón entre los persas y los sarracenos, san Bartolomé predicando a los armenios y san Marcos en Alejandría. Algunas de las escenas posteriores a la Resurrección están presentadas de forma muy detallada, como los intentos de los sacerdotes de sobornar a los soldados de guardia en el sepulcro de Cristo y de cohechar a Pilatos. Es difícil confirmar que el programa fuera elaborado a mediados del siglo X, pero la iglesia de los Santos Apóstoles cedía en importancia únicamente ante Santa Sofía; más de una vez sirvió de modelo para otras iglesias (en especial para las tres versiones de San Marcos de Venecia), y siguió siendo panteón de los emperadores bizantinos hasta bien entrado el siglo XI. El último emperador que fue enterrado allí fue Constantino VIII (m. 1028). La decoración de esta iglesia debió de ser de primerísima importancia. Cuando la cúpula central se hundió a consecuencia de un terremoto en 1296 Andrónico II se apresuró a reconstruirla[10].

117/208

En las provincias hay esporádicos testimonios de escultura y pintura. La iglesia armenia de la Santa Cruz fue construida entre 915 y 921 por el rey Gagik, cuyo retrato se conserva aún en la fachada, en la islita de Aght'amar, a unos tres kilómetros de la costa sur del lago Van. Desde un principio el rey Gagik consideró la isla como un refugio. Levantó un gran muro con altas torres para proteger el palacio, la iglesia y la nueva ciudad, surgida en poco más de cinco años, adornada con jardines aterrazados, fuentes y huertos. La iglesia, construida con toba rosa local, es notable por la ornamentación escultórica exterior, que abarca desde escenas tomadas del Antiguo y el Nuevo Testamento hasta retratos del rey Gagik y de dos príncipes artzruni, Sahak y Hamazasp, con vestimentas orientales. Da la impresión de que las esculturas, dispuestas en franjas alrededor del edificio, quedan aplastadas entre dos planos. Aunque son altorrelieves, apenas hay modelado en las superficies. Los rasgos y los drapeados presentan profundos surcos o incisiones superficiales. Las figuras están muy estilizadas y hay poco movimiento incluso cuando se representa una acción. El atrevido tratamiento, la intensa expresión de los rostros con los ojos almendrados profundamente marcados, los extraños pájaros y animales, la ejecución casi copta de los pámpanos y el follaje, producen una extraña sensación de vitalidad. Muchas de las imágenes remiten a modelos paleocristianos; otras, como la del rey de Nínive conversando con Jonás o la del rey Saúl, evocan influencias abasidas, mientras que Goliat viste como un guerrero bizantino. En un friso superior, un pámpano poblado que rodea todo el edificio recuerda telas coptas. Las inscripciones armenias hacen referencia a escultores armenios; los especialistas armenios destacan la gran calidad de la obra, pero si se compara con la decoración —considerada como más restringida— del monasterio de Constantino Lips en Constantinopla, dedicado en 907, es fácil establecer diferentes niveles de excelencia. Allí, las tallas de pájaros, pavos reales, codornices y águilas, de follaje, de cruces con guirnaldas, están ejecutadas con una viveza y un dominio del material de una clase muy diferente de la visible en la iglesia armenia. Las pinturas que cubren los muros interiores de la iglesia son de la misma época que la escultura y comparten muchas de sus características por el tratamiento atrevido y abocetado, los esquematizados ropajes y la intensa mirada de sus personajes. Los restos de un ciclo del Génesis en el tambor de la cúpula muestra un tipo de decoración eclesial hasta entonces desconocido en el arte medieval temprano. Un ciclo del Evangelio que empieza en la zona superior de la exedra sur continúa en la exedra norte; se ha hecho notar que una representación del Segundo Advenimiento de Cristo que se halla en la concha sobre la puerta sur posee notables afinidades con las miniaturas que adornan la copia del siglo IX de la Topografía Cristiana de Cosmas Indicopleustes (Vaticano, gr. 699) [151-3] y los *Sacra Parallela* de Juan de Damasco (París, gr. 923). Esta última escena confirma que era ya habitual una composición monumental del Segundo Advenimiento que precedió al modelo del Juicio Final, plenamente desarrollado, conocido en el arte bizantino a partir del siglo XI. Tanto las esculturas como las pinturas arrojan una considerable luz sobre algunos aspectos del arte paleocristiano; presentan una curiosa mezcla de supervivencias paleocristianas, modas contemporáneas de Constantinopla y Bagdad y marcados elementos decorativos orientales, junto con una gran insistencia en el carácter palatino de la iglesia[11].

Hubo una abundante producción de evangeliarios en Armenia durante los siglos X y XI. Los Evangelios Etchmiadzin (Matenadaran 2374), ejecutados en el monasterio de Noravank', Siunik', en 989, con sus hermosas tablas canónicas y miniaturas a toda página, reflejan gráficamente algún modelo paleocristiano. La miniatura del Sacrificio de Isaac [189] tiene poco del renovado espíritu clásico de las obras hechas para Constantino VII, pero repite alguna versión humilde y provinciana con fidelidad y fuerza. Muchas de las copias, como los Evangelios escritos en 966 por el sacerdote Sargis para su colega T'oros, conservados en Baltimore (Walters Art Gallery MS. 537) o los Evangelios de 1038 (Matenadaran 6201), tienen poco que ver con el arte bizantino; son representativas de tradiciones populares extrañas a él. Otras, como los hermosos Evangelios de Mugni, producidos en el noroeste de Armenia hacia mediados del siglo XI (Matenadaran 7736), parecen muy influidas por el arte de la metrópoli, pero esta influencia no es en modo alguno constante y con frecuencia se dejan sentir acentos locales[12].

En Capadocia hay numerosas iglesias excavadas en la roca que contienen pinturas murales cuyos estilos y estados de conservación presentan diversas dificultades, pero buena cantidad de ellas pueden fecharse gracias a inscripciones. A grandes rasgos, las pinturas de la región de Göreme y del valle de Peristrema pueden dividirse en dos grupos principales; el primero corresponde a un período en el cual la zona constituía un parachoques entre el imperio bizantino y los árabes; el segundo, a la época en que los árabes habían sido expulsados, después de las campañas de Nicéforo Focas, en la segunda mitad del siglo X. El grupo más antiguo es arcaizante en estilo y se nutre en gran medida de fuentes paleocristianas. Las escenas de la vida de Cristo aparecen en orden cronológico; no hay indicio de una ordenación según las Doce Fiestas. Se concede considerable espacio a escenas apócrifas. El segundo grupo, que data del siglo X en adelante, es claramente dependiente del arte de la metrópoli. En Ayvali Kilisse hay una inscripción referente a Constantino VII; un fragmento de fecha sugiere algún momento de la primera parte de su reinado (913-20). Los frescos están ejecutados dentro del estilo «arcaico» y se hallan en muy malas condiciones, pero en la capilla sur pueden descifrarse escenas de la infancia y de la vida adulta de Cristo, así como en la capilla norte una Deesis, una visión apocalíptica de Cristo en Majestad, un Juicio Final y la Dormición. Tavchanli Kilisse, una capilla próxima a Sinassos, puede datar también de la primera parte del reinado de Constantino VII. Las capillas de Tchaouch In y Toqale Kilisse contienen retratos e inscripciones referentes a Nicéforo Focas (963-9) y a Teófano; en la primera hay un retrato de Bardas Focas, padre de Nicéforo, hecho césar cuando su hijo accedió al poder, y de León Focas *curopalates*, nombrado césar al mismo tiempo. La familia Focas estaba formada por grandes terratenientes de la zona; León Focas había sido con anterioridad *strategos* del tema capadocio. Todas las figuras llevan halo y todos los rostros han

189. El Sacrificio de Isaac. De los Evangelios Etchmiadzin, MS. Matenadaran 2374. Noravank', Siunik', 989. *Yerevan* (Éditions du Cercle d'Art).

sido meticulosamente borrados; las pinturas están en pésimas condiciones. La capilla de Santa Bárbara de Sighanle está decorada con pinturas de una calidad provinciana —entre ellas una Anunciación, una Visitación y las Penas del Infierno— y una inscripción las asigna al reinado de Basilio II y Constantino VIII, bien en 1006 bien en 1021. El mismo reinado es conmemorado en una inscripción dedicatoria que aparece en Dirikli Kilisse, en el valle de Peristrema. En términos generales, la calidad de todas estas pinturas murales está muy alejada del arte de la metrópoli; su interés es arqueológico e iconográfico, reforzado por el mero hecho de que existan en aquella zona tan remota[13].

Entre 986 y 994 Santa Sofía de Constantinopla estuvo cerrada por reparaciones. Es posiblemente en esta época cuando el tímpano del vestíbulo sudoeste fue decorado con una representación de la Virgen y el Niño entronizados [190] entre los emperadores Constantino I y Justiniano I. Las bellas inscripciones en las que se nombra a los emperadores parecen datar de la segunda mitad del siglo X o de comienzos del XI. Se ha sugerido que la decoración hubiese sido realizada para o bien conmemorar la victoria del

190. La Virgen y el Niño entronizados entre los emperadores Constantino I y Justiniano I. Mosaico del tímpano sobre la puerta que da paso al nártex desde el vestíbulo sur. Fines del siglo X o principios del XI. *Estambul, Santa Sofía* (Byzantine Institute, Inc.).

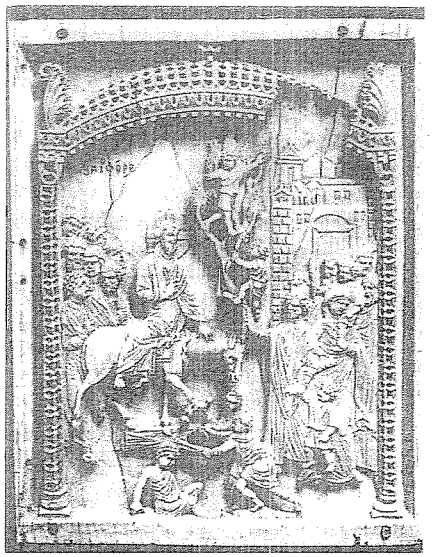
monarca usurpador Juan I Tzimiscés (969-76) sobre Sviatoslav, príncipe de Kiev, en 971, que fue atribuida a la exhibición de la Hodegetria ante el ejército bizantino, o bien para celebrar las victorias de Basilio II, que culminaron con sus triunfos sobre los búlgaros en 1017. Por otra parte, estas victorias son irrelevantes en cierto sentido. El fundador de Constantinopla está ofreciendo la ciudad y el constructor de la mayor iglesia de la cristiandad está ofreciendo Santa Sofía a la Virgen; cualquier momento sería justo y adecuado para que los emperadores fuesen conmemorados de una manera tan señalada en un lugar de honor. Están ataviados con los atributos imperiales del Bizancio medieval, los más destacados de los cuales son la *stemma*, el rígido *loros* adornado con joyas y los borceguíes de tela escarlata incrustados con perlas, pero a diferencia del retrato de Constantino en las oficinas patriarcales situadas arriba, los rostros están totalmente afeitados. El modelado de los rostros, la representación de la estructura ósea de éstos, las líneas que enmarcan la boca y forman pliegues en la frente, el tratamiento de las figuras y los drapeados, son muy diferentes del retrato de Basilio II triunfante sobre los búlgaros de su Salterio (Venecia, Marciana, gr. 17, fol. 1), ejecutado posiblemente después de 1017. Parece probable que los artistas tuvieran ante los ojos modelos más próximos en fecha a las vidas de los emperadores conmemorados. La representación de la Virgen y el Niño, con su estrechamiento y su alargamiento en las figuras, sus pliegues más compactos en los ropajes y una especie de densidad en la fisionomía, no es sólo una altanera alternativa a la gran visión de la Virgen del ábside de Santa Sofía [154], donde la expansiva forma fluye en oleadas de tela y el rostro se plasma en una expresión de nerviosa movilidad, sino que parece más próxima en estilo a la Virgen entronizada con el Niño [191] en el ábside del *catholicon* de Hosios Lukas, de hacia 1020, aunque aquí los drapeados son considerablemente más amanerados y esquematizados. El artista responsable del mosaico del vestíbulo sudoeste trabajaba aún inmerso en las tendencias clasicizantes activas a mediados del siglo X. El modelado pleno y pesado y la caída naturalista de los drapeados están directamente en línea con las tradiciones palatinas que se reflejan en las numerosas ilustraciones del menologio de Basilio II (Vaticano, gr. 1613), ejecutado en torno a 985 y una de las piedras miliares de la historia del arte bizantino. Este espléndido manuscrito, decorado por ocho artistas, de los cuales dos, Miguel y Simeón, son descritos como «de las Blaquernas», no solamente testimonia el mantenimiento de los niveles palatinos hacia fines del siglo X sino que muestra una evolución en la dirección de un nuevo interés por lo narrativo

191. La Virgen y el Niño entronizados. Mosaico del ábside. c. 1020. *Hosios Lukas, catholicon* (Josephine Powell).

192. Jonás. De un menologio, MS. gr. 1613, fol. 59, ejecutado para Basilio II en el Palacio de las Blaquernas. c. 985. *Vaticano, Biblioteca Apostólica.*

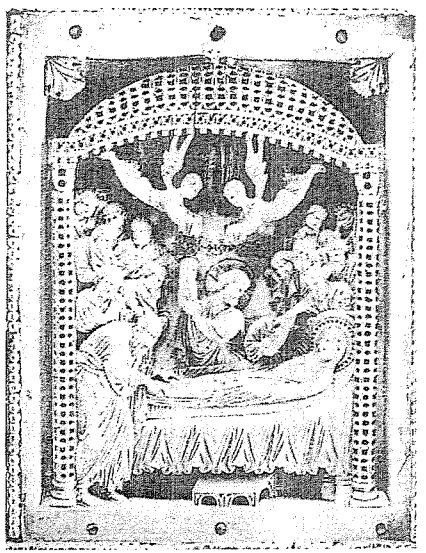
[192], un tratamiento más firme de la figura y, a pesar de la monotonía de los martirios, un entusiasmo por el escenario y el lugar que viene a ser una innovación. Es posible identificar influencias palatinas incluso en un humilde manuscrito como el salterio de bolsillo —conocido habitualmente como el Salterio de Bristol (British Museum, Add. MS. 40713)— decorado con ilustraciones marginales en la tradición del escritorio patriarcal quizá a principios del siglo XI. Muchas de las escenas —David proclamado rey, el arrepentimiento de David, David y Goliat, las plegarias de Ana, Isaías y Ezequiel— son versiones reducidas de las miniaturas a toda página del Salterio de París (gr. 139) [171]. Tal vez el gran salterio palatino fue enviado a las oficinas patriarcales para su estudio. No hay duda de que hubo constantes idas y venidas entre los diversos talleres. Seguramente para la decoración del tímpano del vestíbulo sudoeste de Santa Sofía se hizo llamar a los mejores artesanos disponibles dondequiera que estuviesen trabajando en aquel momento[4].

Por las mismas fechas, hacia fines del siglo X y entrado el XI, hubo al parecer un cambio de estilo en las tallas de marfil. Un relieve decorado con la entrada del emperador en Jerusalén, actualmente en Berlín [193], y otro con la Dormición de la Virgen, en la Staatsbibliothek de Munich [194], constituyen los puntos de partida de la serie. El relieve de la Dormición está adosado a la cubierta del llamado Evangeliario de Otón III (983-1002), que fue de hecho un regalo del emperador Enrique II (1002-27) a la catedral de Bamberg. Tanto el manuscrito, que fue



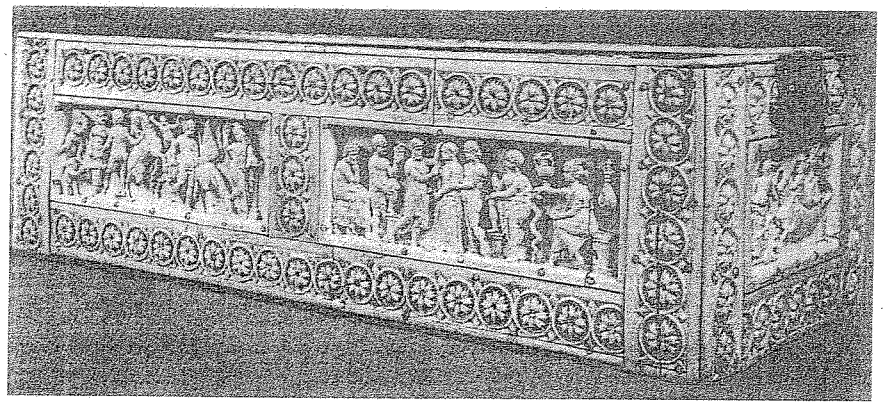
193. La Entrada en Jerusalén. Panel de marfil. Fines del siglo X. *Berlín, Ehemals Staatliche Museen.*

escrito e iluminado en Reichenau a fines del siglo X, como la cubierta son de la misma fecha. Es posible que los relieves fueran traídos de Constantinopla por la princesa Teófano, que contrajo matrimonio con el emperador Otón II en 972, aunque el estilo de estos relieves no se asemeja al estilo cortesano, tipificado más o menos en la misma época en el relicario de marfil de la Vera Cruz hecho para el emperador Nicéforo Focas (963-9) [177]. Los ingredientes del nuevo estilo son el altorrelieve, la profundidad de la talla, los drapeados angulosos y encrespados, los cabellos tratados en apretados rizos, los perfiles un tanto serrados y la tendencia a tratar algunas de las figuras como si fuesen marionetas. Muchos de los trípticos o partes de trípticos están tallados con selecciones de las Doce Fiestas: en el Louvre, por ejemplo, hay un tríptico que muestra la Natividad en el panel central, la Entrada en Jerusalén y el Descenso al Infierno en el panel de la izquierda, y la Ascensión en el de la derecha. Hay paneles aislados con tallas de la Crucifixión (Nueva York, Metropolitan Museum), o de la Deesis, la Presentación de la Virgen o el Lavatorio (los tres en Berlín). Aunque se ha apuntado la idea de que el tríptico con la exposición de los Cuarenta Mártires de Sebaste y santos guerreros, conservado en el Ermitage, y un relieve aislado con los Cuarenta Mártires, conservado en Berlín, daten quizá del siglo XIV, parece más probable que estos relieves formen parte del grupo más antiguo. Las inscripciones pseudocúficas que hay en los escudos de san Demetrio y san Procopio y en la vaina de san Teodoro Stratelates, en el tríptico del Ermitage, tienden a confirmar esta fecha anterior. El estilo de estos relieves ha sido comparado también con las



194. La Dormición. Panel de marfil sobre una cubierta de libro, MS. Clm. 4453. Fines del siglo X. *Munich, Staatsbibliothek.*

120/208



195. Arqueta Veroli. Marfil. Fines del siglo X o principios del XI. *Londres, Victoria and Albert Museum.*

196. Figuras mitológicas. Cuenco de vidrio esmaltado. Siglo XI. *Venecia, San Marcos, tesoro* (Osvaldo Böhm).

ilustraciones de un menologio del siglo XI conservado en Moscú (Museo Histórico, cód. gr. 183). En realidad, la conocida arqueta Veroli del Victoria and Albert Museum [195], con escenas del drama y la mitología clásicos y parte del mismo grupo, ha sido comparada con las miniaturas de una copia de la *Cynegetica* de Pseudo Opiano (Venecia, Marciana, gr. 479), habitualmente fechada en el siglo XI, y con un cuenco de vidrio esmaltado con figuras mitológicas e inscripciones pseudocúficas [196] que forma parte del tesoro de

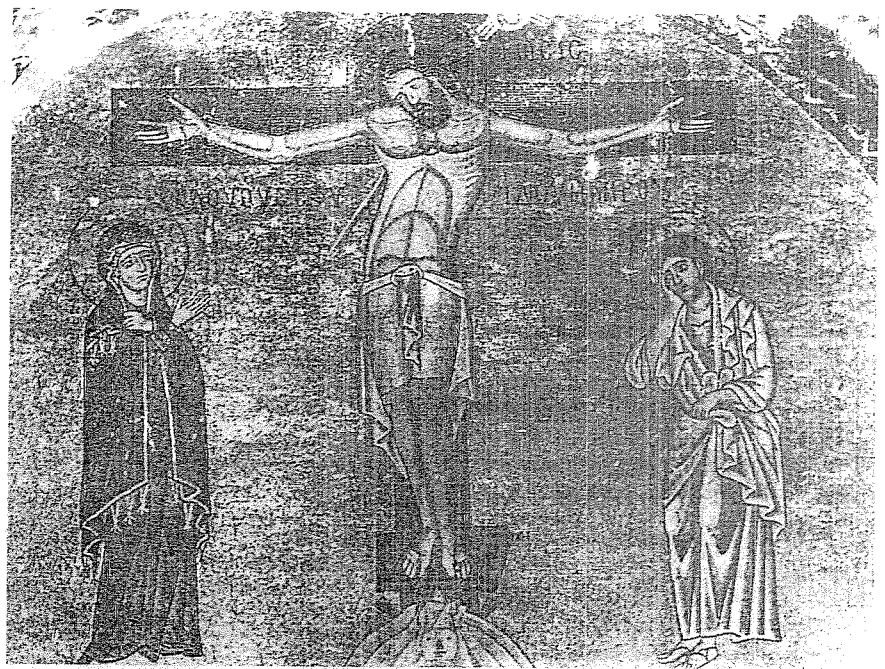
San Marcos de Venecia. Pueden situarse dentro del mismo contexto estilístico dos relieves de esteatita, un pequeño panel tallado con una cacería de jabalí, en el Victoria and Albert Museum, y una hermosa representación de la Dormición [197], en Viena[15].

San Lucas el Menor había profetizado en 942 que Romano II capturaría Creta; en 961 la profecía se hizo realidad gracias al generalato de Nicéforo Focas. Romano decidió construir una gran iglesia en el emplazamiento de la ermita y la tumba de Lucas (el santo había muerto en 953). Pero el proyecto, tal como existe en la actualidad, no parece haberse realizado hasta la época de Basilio II, cuando fue a Atenas, después de 1017, a dar gracias por su victoria sobre los búlgaros a la Virgen de Atenas del Partenón. Según la tradición del monasterio los cimientos del *catholicon* se deben a Romano II, de quien se decía que había dispuesto su tumba y la de su esposa cerca de la del santo. Dos sarcófagos, antaño hermosos, de la cripta de la iglesia principal parecen confirmar esta tradición, pero fueron despojados de su revestimiento de metal en 1823 y mucho antes de esta fecha, probablemente durante la ocupación de los francos, su contenido había sido saqueado. La presencia de otras tumbas en la parte occidental de la cripta hace pensar que los abades del monasterio fueron enterrados allí. Así pues, hay elementos de juicio para dudar de la fecha de los cimientos. La publicación de los frescos de la capilla noroeste indica que el fundador era el *begoumenos* Filoteos y que el *catholicon* fue construido en 1011, fecha que no obstante ha sido discutida. En la amplia decoración mosaística del *catholicon* no hay retratos imperiales, como se podía esperar en una fundación imperial, la presencia en los muros de San Nikón Metanoites, muerto en 998, anticipa la fecha probable a bien entrando el reinado de Basilio II. El friso tallado con palmetas combinadas con letras cúficas en los muros exteriores ha sido comparado con ornamentaciones semejantes de la iglesia de Nicodemo en Atenas, erigida hacia 1049. Por otra parte, la ausencia de san Melecio, destacado asceta de Grecia durante la segunda mitad del siglo XI, de la decoración mosaística sugiere que ésta fue realizada antes de mediados de siglo. El *catholicon* de Hosios Lukas es por tanto la iglesia del período bizantino medio más antigua cuya decoración se ha conservado casi completa. En efecto, la cúpula de la iglesia con su mosaico del Pantocrátor se hundió a raíz de un terremoto en 1593; ha desaparecido buena cantidad de escenas, incluyendo la Anunciación, que ha sido reeemplazada por un fresco, y algunos santos. En líneas generales, sin embargo, la decoración se adecua al programa litúrgico posticonoclasta. La Virgen y el Niño están entronizados en el ábside, Pentecostés está representado en la cúpula del santuario, Cristo Pantocrátor rodeado por cuatro arcángeles se encuentra en la cúpula principal, y en las pechinas es-

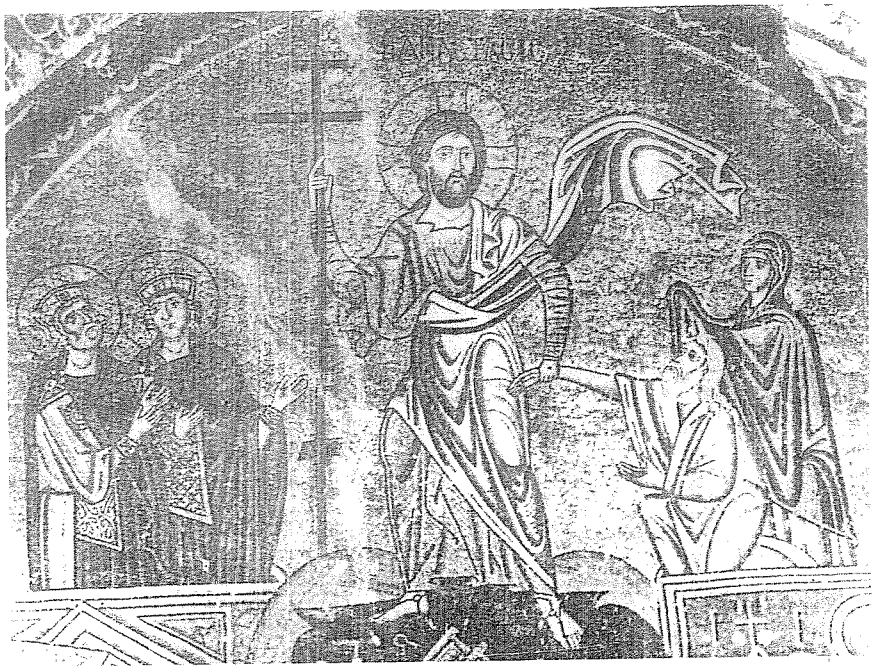
197. La Dormición. Esteatita. Fines del siglo X o principios de XI. *Viena, Kunsthistorisches Museum.*

121/208

tán la Anunciación, la Natividad, la Presentación y el Bautismo de Cristo. En el nártex se desarrolla el ciclo de la Pasión y la Resurrección. En toda la iglesia hay una invasión de santos: más de ciento cuarenta en total. El revestimiento de mármol llega a una altura considerable; cúpulas, semicúpulas, nichos y arcos están cubiertos de mosaicos unificados por el fondo de oro pero al mismo tiempo separados por su propios marcos arquitectónicos. El detalle queda limitado al mínimo. En la escena de la Crucifixión [198], por ejemplo, la representación se reduce a tres figuras: Cristo en la cruz, que se alza con cuñas sobre un pequeño montículo; la Virgen y san Juan, pequeños símbolos del sol y la luna e inscripciones que identifican al Salvador y la escena y recuerdan al espectador cómo Cristo encomendó a su madre y a su discípulo el uno al otro. El cuerpo lívido de Cristo muerto cuelga del Árbol de la Vida; de las manos, los pies y la lanzada del costado gotea un poco de sangre. La Virgen y el Discípulo se hallan en pie, o mejor dicho flotan, ante el fondo de oro, como testigos del sublime sacrificio, ella envuelta en un velo y un manto azul oscuro, él en una túnica verde pálido y una capa rosa pálido. No hay ninguna sugerencia de relato histórico; la escena es un recordatorio de una festividad litúrgica. De manera semejante, el Descenso al Infierno [199] está representado con monumental sencillez; Cristo triunfante sobre las puertas y los grilletes del infierno, aferrando la cruz como estandarte de victoria y guiando a Adán y a Eva, que salen de una tumba,



198. La Crucifixión. Mosaico. c. 1020. *Hosios Lukas, catholicon* (P. Papachatzidakis).



199. El Descenso al Infierno. Mosaico. c. 1020. *Hosios Lukas, catholicon* (P. Papachatzidakis).

mientras en el otro lado David y Salomón se levantan de sus sarcófagos para saludar a la aparición con sorpresa y respeto. La lacónica brevedad de este evento apocalíptico dice más que mil palabras y es más conmovedora que una hueste de imágenes. Incluso en una escena que requiere gran cantidad de personas, como el Lavatorio [200], la división de los apóstoles en dos grupos a ambos lados de Cristo, que seca los pies a san Pedro mientras san Juan (?) se desata la sandalia, da como resultado una composición de gran severidad y contención. La nota litúrgica se deja sentir en el sagrado acto de humildad divina. Hay variaciones en la calidad del dibujo y de la técnica. Se ha argumentado que los artistas responsables de la decoración del nártex eran mejores que los que trabajaron en la nave. Efectivamente, en las representaciones de los santos aislados las imágenes varían desde lo sublime hasta lo estereotipado. Pero en general la iglesia de Hosios Lukas es un digno recordatorio de las iglesias de Constantinopla perdidas; es difícil no creer que los artistas hubieran aprendido su oficio en la metrópoli[16].

En la galería sur de Santa Sofía de Constantinopla se dispusieron los retratos de la emperatriz Zoé (1028-50), hija de Constantino VIII, y de su primer esposo, Romano III Argyrus (1028-34), a cada lado de Cristo entronizado. Es probable que el panel fuera colocado durante las reparaciones de la gran iglesia iniciadas por Romano III. Por desgracia Romano III fracasó en todo cuanto hizo;

200. El Lavatorio de los pies de los apóstoles. Mosaico. c. 1020. *Hosios Lukas, catholicon* (P. Papachatzidakis).

ni siquiera su construcción de la gran iglesia de la Teotokos Peribleptos de Psamatia, en la que sería enterrado, escapó al desprecio de sus contemporáneos. Su asesinato a manos de un apuesto paflagonio que se había convertido ya en amante de la emperatriz no fue lamentado. Miguel IV (1034-41) no era un incompetente, pero la epilepsia lo incapacitó pronto para las ceremonias de la corte; las extorsiones fiscales de su hermano Juan el Orfanótrofo, que detentaba el poder real detrás del trono, hicieron que esta nueva familia fuese odiada por el pueblo. De todos modos, Miguel Psellos habla bien del emperador y parece haber aprobado su construcción de una gran iglesia —«un glorioso monumento»— en honor de san Cosme y san Damián, los Hagioi Anargyroi, en un suburbio del lado este de la ciudad, iglesia que acogería el eterno descanso de Miguel IV, al lado del altar sagrado. Antes de su muerte Miguel convenció a Zoé para que adoptase a su sobrino Miguel Kalafates como hijo y coemperador. Aquel indigno joven, como Miguel V (1041-2), cometió la estupidez de desterrar a Zoé a la isla de Prinkipo. Fue probablemente en aquella época cuando se borraron los rostros de los retratos que hay en la galería sur de Santa Sofía. La gente no estaba dispuesta a ver a su amada Mama, hija de la gloriosa dinastía de Basilio I, sobrina de Basilio II, tratada de aquella manera por el hijo de un estibador paflagonio. Zoé fue traída de regreso del exilio. Su hermana Teodora fue conducida con gran pompa desde el convento del Petrion, cerca del Fanar, al Palacio Sagrado. Las dos damas fueron restablecidas en sus dignidades. Miguel V y su tío Constantino el Nobilísimo buscaron refugio en San Juan de Studius; Zoé se sintió inclinada a ser compasiva con ellos, pero Teodora se mostró inflexible. Se obligó a los paflagonios a abandonar el altar al cual se aferraban y fueron cegados en la calle. Durante unos

meses las dos hermanas gobernaron como coemperatrices, pero ninguna de ellas tenía talento para los asuntos de Estado y Zoé, a los sesenta y tantos años, se dejó convencer de que debía casarse de nuevo. Poco después del matrimonio los retratos de la galería sur de Santa Sofía fueron restablecidos en su lugar [201]; los rostros de Constantino IX Monómaco (1042-55) y de la emperatriz Zoé fijan hoy su mirada hacia abajo desde las doradas paredes. Si se comparan con el mosaico del tímpano sobre la puerta del vestíbulo sudoeste se observan varios cambios. El rostro y la cabeza de Cristo, que por alguna razón desconocida también tuvieron que ser restaurados, son menos densos de estructura que los de la Virgen; los planos del rostro están construidos con una técnica notablemente abocetada e impresionista. Los drapeados, aunque todavía son clasicistas y modelan la figura, tienden a ser más amanerados, con arrugas y pliegues complicados que recorren

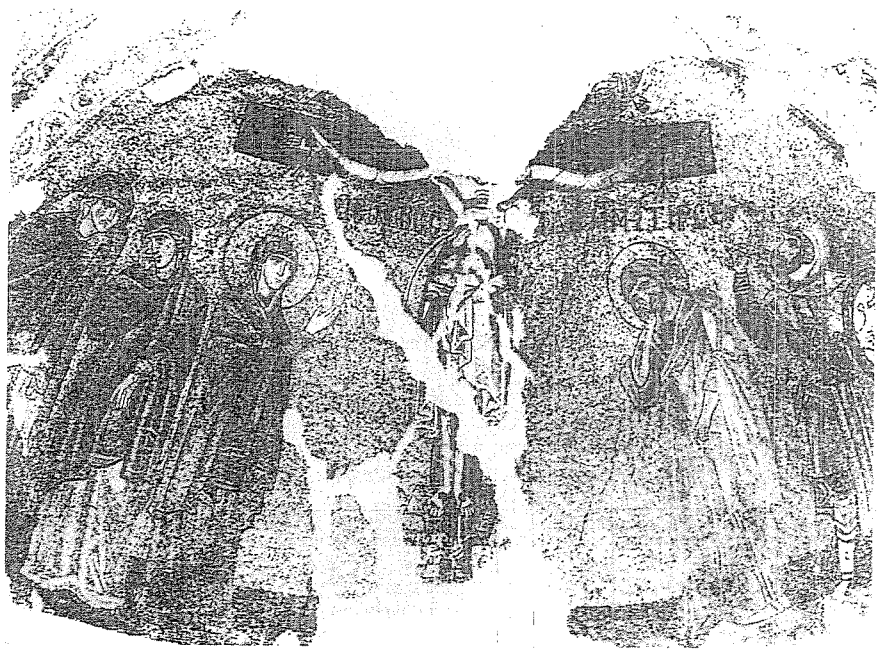
201. Cristo entronizado entre el emperador Constantino IX Monómaco y la emperatriz Zoé. Panel de mosaico en la galería sur. Probablemente ejecutado entre 1028 y 1034; rostros borrados en 1041; restaurado poco después de 1042. *Estambul, Santa Sofía* (The Byzantine Institut, Inc.).

123/208

el cuerpo. Los Augustos están encastrados en trajes de corte ricamente ornamentados, más elaborados que los que llevan Constantino y Justiniano, sobre los cuales emergen las cabezas de Zoé y de su esposo como retratos reconocibles. Incluso a sus sesenta años el rostro de Zoé mostraba pocos signos de la edad; conservó su belleza casi hasta su muerte. Constantino IX era un hombre apuesto, de gran encanto y talante cordial; algo de la distinción de sus rasgos se refleja en el mosaico a pesar de la manera de acentuar sus pómulos mediante círculos. Este tipo de retrato cortesano, en el cual el rostro, que parece haber sido tomado del natural, emerge de la pantalla de complicados atributos, habría de continuar hasta el final y sería adoptado en la mayoría de los territorios sujetos a la influencia bizatina[17].

Entre 1048 y 1054 Constantino IX edificó la Iglesia y convento de San Jorge de la Mangana, donde sería enterrado, si bien cambió de idea sobre el proyecto general al menos tres veces y en ocasiones pareció como si nunca se fuese a terminar. «La concepción en su conjunto era de una escala noble y magnífica. El propio edificio estaba decorado en su totalidad con estrellas de oro, como la bóveda celeste, pero mientras que el cielo real está adornado con sus estrellas de oro sólo a intervalos, la superficie de éste era enteramente de oro, y nacía de su centro como si estuviese en una corriente sin fin.» Miguel Psellos continúa alabando los claustros, los céspedes salpicados de flores, la hierba cubierta de rocío, la sombra de los árboles, la gracia de la piscina. «Cualquier intento de poner sus diferentes méritos por orden de preferencia era inútil, pues, siendo tan encantadoras todas las partes, ni la menos atractiva de ellas dejaría de proporcionar un placer inimitable.» Hoy conocemos poco más que el emplazamiento. En Quíos, sin embargo, se halla aún en pie la Nea Moni fundada por Constantino IX. Tres ermitaños, algunos años antes, habían encontrado en medio de un bosque quemado del monte de la Privación una zarza de mirto que no había sufrido daño alguno; de sus ramas colgaba un icono de la Virgen. Fueron en busca de Constantino Monómaco, que se hallaba a la sazón en el exilio en Mitilene, y obtuvieron la promesa de que si alguna vez llegaba a ser emperador levantaría una iglesia en las montañas de Quíos. Tras ser entronizado, los ermitaños le recordaron su promesa. La construcción se extendió durante todo el reinado y no se concluyó hasta la autocracia de Teodora (1054-6). Los tres ermitaños fueron enterrados en la iglesia. Se envió de Constantinopla un equipo de mosaístas; todavía se conservan fragmentos de su obra. El programa decorativo sigue el mismo modelo litúrgico que el de Hosios Lukas pero, como el edificio era de distinto tipo, había diferencias en su aplicación. Ocho de las fiestas de la Iglesia estaban colocadas en los nichos de debajo de la cúpula y otras seis en el exonártex; en la propia cúpula estaba Cristo Pantocrátor (actualmente perdido) rodeado por doce órdenes de ángeles; en el ábside, la Virgen orante; en la prótesis y en el

202. La Crucifixión. Mosaico. Mediados del siglo XI. *Nea Moni, Quíos* (P. Papachatzidakis).



203. El Descenso al Infierno. Mosaico. Mediados del siglo XI. *Nea Moni, Quíos* (P. Papachatzidakis).

diaconicon, los arcángeles Miguel y Gabriel. No faltaba la habitual invasión de santos, muchos de ellos representados como un busto en un círculo, modalidad que recuerda la decoración preiconoclasta. Las escenas y la manera en que están representadas son más elaboradas que las de Hosios Lukas. En la Crucifixión [202], la Virgen aparece acompañada por las otras dos Marías y el centurión se halla en pie detrás de san Juan. En el Descenso al Infierno [203] cambia la posición de Cristo y se apiñan numerosas figuras detrás de Adán y Eva, por un lado, y de David y Salomón, por otro; detrás de cada grupo se evoca el paisaje del Limbo. El Lavatorio es una composición completamente distinta, con los apóstoles sentados en un gran banco, en variadas posturas, y Cristo en el extremo izquierdo lavando los pies a san Pedro. En todas las escenas, el perfilado de las figuras y sus detalles están poderosamente acentuados. Los rostros tienen por lo general pesadas frentes y profundas sombras debajo de los ojos; los cabellos oscuros de los hombres, sus barbas y cejas, evocan una atmósfera de fuerte virilidad levantina en un marco de vivos colores y ante un brillante fondo de oro. La severidad general de las expresiones, las miradas directas y los ojos hundidos, la concentración en la solemnidad dondequiera que el espectador se vuelva, producen un impacto enérgico y sombrío. En cierto modo es un alivio abandonar la iglesia y tranquilizarse contemplando el magnífico panorama natural que se disfruta desde una balconada cercana. Los mosaicos de la Nea Moni debieron de ser en sus tiempos magníficos y alarmantes. A diferencia de la atmósfera de la corte durante el reinado de Zoé y Constantino y de los objetos hechos para su uso personal, no hay nunca indicios de que se necesitara dar una sensación de algo encantador[18].

Esta lúgubre atmósfera no se limitaba desde luego a Nea Moni; aparece en Kiev en la misma época. Vladimir Sviatoslavovich, gran príncipe de Kiev (978-1015), aunque se decía que tenía ya tres esposas y ochocientas concubinas a su disposición, exigió como precio por su ayuda en la guerra y por su conversión al cristianismo la mano de una princesa de sangre real. Para la administración imperial, plenamente consciente de las ventajas obtenidas gracias a la conversión de eslavos y búlgaros en el siglo IX, no se debía perder la oportunidad de ampliar su esfera de influencia. Existía también una necesidad perentoria. En 987 la metrópoli fue estrechamente asediada por rebeldes, el joven Basilio II había sido derrotado en el campo de batalla y era esencial asegurar unos refuerzos militares enviados por Kiev. No se podía hacer otra cosa que tragarse el orgullo imperial y entregar a la infeliz princesa. Ana se quejó con amargura de que era enviada a la esclavitud y afirmó que prefería morir antes que abandonar la ciudad, pero cumplió con su deber. Merced a ella y a los clérigos que llevó consigo la Rusia del sur se hizo cristiana y estableció estrechos vínculos con la administración bizantina. Vladimir llamó también a artesanos griegos a Kiev y construyó entre 989 y 996 la iglesia de la Virgen, que contenía una elaborada decoración a base de mármol, pórfido, pizarra, mosaicos y frescos. La iglesia se hundió en 1240, pero se sabe que la decoración seguía el modelo bizantino clásico. El hijo de Vladimir, Yaroslav (1019-54), fue responsable de un gran número de edificaciones religiosas en el principado. El monasterio Pechersky fue fundado hacia mediados del siglo XI; recibió sus estatutos de San Juan de Studius en Constantinopla; las regiones eslavas y el monte Athos mantuvieron estrechas relaciones. La iglesia de la Dormición, dentro de su recinto, fue decorada entre 1083 y 1089 por artistas venidos de Constantinopla, según un modelo similar al de Santa Sofía de Kiev, pero nada se ha conservado. En 1037 Yaroslav fundó la gran catedral de Santa Sofía como sede del Metropolitano, y el griego Theopempt fue enviado

desde Constantinopla para hacerse cargo de sus funciones. Se emprendió la decoración de mosaico del ábside central y del área bajo la cúpula central entre 1043 y 1046, pero la decoración al fresco del resto de la iglesia no se terminó antes de 1061 o 1067. El Cristo Pantocrátor de la cúpula y la Virgen Orante del ábside son abrumadoramente monumentales en su concepción. Cristo estaba rodeado por cuatro arcángeles, de los cuales subsiste sólo uno. Más abajo, entre las ventanas del tambor, se disponían los apóstoles; de ellos sólo queda la media figura de san Pablo. Los evangelistas estaban retratados en las pechinas; solamente el retrato de san Marcos está intacto. Sobre el arco triunfal hay tres medallones con los bustos de Cristo, la Virgen y san Juan Bautista; en los pilares a ambos lados del arco, las figuras de la Virgen y del arcángel Gabriel aluden a la Anunciación. En los arcos oriental y occidental, entre los evangelistas, hay medallones con bustos de la Virgen y de Cristo, éste representado como sacerdote, una rareza iconográfica. En la franja media del ábside se colocó la Comunión de los Apóstoles a ambos lados de un ciborio y un altar flanqueados por arcángeles que portan grandes flabelos. Se hacía aún más hincapié en el papel de Cristo como sacerdote mediante la presencia en la misma franja de los altos sacerdotes Aarón y Melquisedec, pero éstos ya no existen. Se han perdido también los mosaicos de la bema que representaban profetas y reyes del Antiguo Testamento. La parte inferior del ábside está ornamentada con una fila de ocho santos y dos archidiáconos que fijan majestuosamente la mirada en el centro de la iglesia. Finalmente, en los arcos que soportan la cúpula, hay medallones con los bustos de los Cuarenta Mártires de Sebaste. De esta breve revisión iconográfica es posible concluir que la decoración de Santa Sofía de Kiev completa con varios ejemplos importantes el testimonio proporcionado por Hosios Lukas y la Nea Moni de Quíos. En todos los casos, las inscripciones que acompañan a los mosaicos de Kiev están en griego. No parece haber razón para dudar que la obra fuese ejecutada por artistas bizantinos, posiblemente con ayuda de personas de formación local, y que el programa en su conjunto se basa en modelos de Constantinopla. El gran Cristo Pantocrátor de la cúpula guarda relación por su nobleza con representaciones similares de Hosios Lukas, Dafni y las iglesias de Palermo. La impresionante Virgen Orante del ábside, la soberbia Liturgia Eucarística, los solemnes retratos de los santos producían seguramente un efecto abrumador sobre los vikingos de Kiev. Cuando los embajadores de Vladimir visitaron Constantinopla en 987 asistieron a un gran servicio en Santa Sofía; se sintieron dominados por la emoción y se creyeron en el Paraíso con los ángeles descendiendo y cerniéndose sobre sus cabezas. Era efecto de la luz de las velas, del incienso y de los mosaicos, pero el clero bizantino fomentó su creencia. Ahora el hijo de Vladimir había llamado a Kiev a los ángeles[19].

Los frescos se apartan en líneas generales del canon bizantino. Hay una aproximación más libre al ciclo evangélico; muestra diversas desviaciones del sistema de festividades. Como en el ábside, se insiste en la importancia de la eucaristía. Esto se consideró tal vez especialmente necesario ya que en su época pagana Vladimir había permitido ofrecer sacrificios animales y humanos a sus dioses, y semejantes tradiciones suelen resistirse a morir. Por otra parte, se seguían fielmente las tradiciones de la corte imperial bizantina. En la galería donde la familia del gran príncipe asistía a la misa había, en la pared occidental, una representación de Cristo entronizado acompañado por Yaroslav —que porta un modelo de la catedral— y su hijo mayor, junto con la emperatriz Irene y su hija mayor; en la pared sur estaban cuatro hijas menores y en la norte cuatro hijos menores. Aunque Yaroslav e Irene llevan coronas bi-

zantinas, tres de las hijas, que pronto se convertirían en reinas de Noruega, Francia y Hungría, no llevan corona. Se ha supuesto por ello que el fresco fue ejecutado en 1045. Por toda la iglesia hay escenas de las vidas de san Pedro, san Pablo y san Jorge —el cual era el patrón de Yaroslav— y una hueste de figuras aisladas dispersas por arcos y pilares sin ordenación lógica alguna. A diferencia de las iglesias bizantinas, los muros de Santa Sofía de Kiev están recubiertos de frescos hasta el suelo, la decoración es a menudo arbitraria y asimétrica y los detalles ornamentales son reflejo del arte popular de la zona. Se ha argumentado de forma convincente que esta decoración fuese obra de un taller bizantino-kievense con un predominio gradual de los artesanos locales[20].

Las series de frescos más antiguas de la catedral de Santa Sofía de Ócrida, en Macedonia (antigua Yugoslavia) han sido comparadas con las del nártex de Santa Sofía de Salónica y con los mosaicos de Santa Sofía de Kiev. Algunos creen que la iglesia de Ócrida fue construida hacia fines del siglo X, durante el reinado del zar Samuel, con ocasión de la elevación del arzobispado a patriarcado. En 1019, sin embargo, Basilio II redujo la sede a arzobispado y desde esta fecha dependió directamente de la administración imperial de Constantinopla. Un manuscrito conservado en París (gr. 880, ff. 407-8) asevera que León, *cartophylax* de Santa Sofía de Constantinopla y después arzobispo de Ócrida (1037-59), construyó «la iglesia inferior en el nombre de la Divina Sabiduría», pero hay quienes consideran que León se limitó a «renovar» la iglesia. Es cierto que los frescos del coro y algunos de la nave y del *rez-de-chausée* del nártex parecen datar de mediados del siglo IX y son muy posiblemente reflejo del arte de la metrópoli. Un número sorprendente de retratos de los patriarcas de Constantinopla y de los papas de Roma hace pensar que, como la Iglesia de Chipre, el arzobispo de Ócrida tenía relaciones directas no sólo con la corte imperial sino también con Roma. Es probable que estos retratos daten de antes de la carta enviada en 1052 por Miguel Cerulario, patriarca de Constantinopla, y el arzobispo León de Ócrida a Juan, obispo de Trani, carta que precipitó el cisma entre las Iglesias Oriental y Occidental en 1054. Como regla general el papa no era honrado de este modo en las iglesias bizantinas y eslavas, aunque tal vez algunos papas determinados fueron conmemorados, por ejemplo el papa Clemente en Santa Sofía de Kiev. En el ábside, la Virgen y el Niño estaban entronizados como de costumbre, pero debajo, en lugar de la Comunión de los Apóstoles, Cristo hace el Ofertorio, la oración de la *proskomedia* que se decía inmediatamente después de la Gran Entrada, ante un altar flanqueado por arcángeles con flabelos y acompañado por los apóstoles. Se invoca la Divina Liturgia con la que Cristo, sacrificante y sacrificado, ofrece la misa perpetuamente en medio de un esplendor angélico y en las impenetrables profundidades del Paraíso. Los patriarcas, abajo, son los testigos terrenales de esta liturgia. La bóveda de la iglesia está ocupada por la Ascensión [204] y bajo esta escena, a los lados de la bóveda de cañón, vuelan hacia el ábside dos filas de ángeles, un notable espectáculo. Más abajo, de nuevo en el lado sur de la iglesia, hay escenas de la vida de Abraham; en el lado norte, la Escala de Jacob, los hebreos en el horno encendido y dos escenas de la vida de san Basilio, una de las cuales representa una visión que tuvo el santo de Cristo haciendo el ofertorio, mientras que en la otra celebra su primera misa. De hecho todas las escenas insisten en dos temas fundamentales de la decoración eclesial bizantina: la encarnación y la eucaristía. Sugieren también que la decoración de las iglesias bizantinas no estaba necesariamente restringida a un esquema rígido. Dentro de las convenciones de la época podían desarrollarse numerosas variantes. Por los monumentos conser-

204. La Ascensión. Pintura mural. Mediados del siglo XI. *Ócrida, Santa Sofía* (Josephine Powell).

126/208

vados está igualmente claro que no había un estricta uniformidad de estilo. A veces estas líneas evolutivas podían tener lugar bajo influencias locales, como en Kiev; en ocasiones, como en Capadocia, la decoración provinciana recibe una aportación del arte de la metrópoli. En Qarabach Kilisse, por ejemplo, hay una inscripción que alude al *protospatharios* Miguel Skepedis, a cierta monja Catalina y a un monje Nifón y lleva la fecha 1060/1, siendo emperador Constantino Ducas. Los frescos están en su mayor parte en malas condiciones, pero se ha sugerido que se deben a la influencia de Constantinopla nuevos tipos de iconografía en las escenas de la Natividad, la Crucifixión, la Comunión de los Apóstoles y el Descenso al Infierno. Los frescos de Qaranleq Kilisse son también dependientes de los grandes modelos bizantinos del siglo XI[21].

Durante el reinado de Constantino X Ducas (1059-67), tras el terremoto de 1065, el patriarca Nicéforo restauró los mosaicos del nártex de la iglesia de la Dormición (ahora totalmente destruida) de Nicea. Esta decoración se componía de una doble cruz ante un fondo de estrellas dentro de un redondel, en el centro de la bóveda; recuerda quizá la decoración de la iglesia de San Jorge (Mangana), descrita por Miguel Psellus. Unos medallones que contienen bustos de Cristo Pantocrátor, san Juan Bautista, san Joaquín y santa Ana, también en la bóveda, sugieren que la Encarnación era nuevamente considerada como el tema principal. En las cuatro esquinas de la bóveda se distribuían los cuatro evangelistas, y en la luneta sobre la puerta había un busto de la Virgen Orante. Como en los mosaicos de Kiev, las figuras son anchas y pesadas, pero a diferencia de los principales monumentos de este siglo los cuerpos tienden a desintegrarse bajo el dibujo de los pliegues. Una de las principales características del estilo bizantino medio es la tendencia a que los drapeados creen sus propios dibujos por encima de las figuras, pero en la decoración de Nicea había elementos que anticipan el arte comneno tardío[22].

CAPÍTULO 10

LA AUTORIDAD METROPOLITANA

A los ojos de los historiadores modernos, en el siglo XI el Imperio Bizantino se hallaba en franca decadencia. Pero ningún burócrata bizantino, por sabio y responsable que fuese, podría haber previsto las calamidades que habían de sobrevenir; ningún general bizantino habría señalado la batalla de Manzikert de 1071 —en la cual el ejército bizantino, antaño glorioso, fue derrotado sin que hubiese un combate a gran escala— como el principio del fin. Si en aquellos momentos hubieran estado al frente del gobierno un Nicéforo Focas o un Basilio II, la derrota hubiera importado poco, pero no había nadie con visión o carácter para imponer calma al Estado y al final gran parte de Asia Menor, la fuente de riqueza y soldados del imperio, se perdió para siempre. Al observador superficial el imperio le parecía próspero y poderoso; ningún enemigo importante amenazaba sus fronteras; la diplomacia bizantina maniobraba con éxito aparente en zonas muy alejadas de los límites del imperio. Pero tras la muerte de Basilio II el trono fue ocupado por una rápida sucesión de emperadores y emperatrices mediocres, por no decir frívolos, y la lucha por el poder se endureció hasta convertirse en un enfrentamiento suicida entre la administración civil y la aristocracia militar. Inevitablemente, la administración civil, con su cuartel general atrincherado en Constantinopla, estaba mejor situada que la aristocracia con sus grandes posesiones en los Balcanes y Asia Menor. Los ciudadanos de Constantinopla, bien seguros detrás de sus inexpugnables murallas, enriquecidos con el comercio con Asia, Oriente Medio y el sur de Europa, protegidos por Dios y la Virgen, no veían las necesidades del imperio, que solamente podía sobrevivir con un ejército y una armada poderosos. De tanto en tanto el pueblo apoyaba a autócratas que, bien deliberadamente bien por negligencia, destruyeron la organización militar del imperio. Además, la aristocracia, al tragarse a los pequeños terratenientes que proporcionaban soldados al ejército, minó toda la estructura social, económica y política, de modo que cuando aparecieron graves peligros en el horizonte la administración hubo de confiar en ejércitos privados y en mercenarios, lo cual incrementó las probabilidades de traición y dobles tratos.

Ninguno de estos peligros era en absoluto comparable con las serias amenazas que el imperio había afrontado en los siglos VII y VIII, pero en el siglo XI no había ningún Heraclio, ningún León III, ningún Constantino V después de la muerte de los Bulgaróctonos. Algunos secretarios imperiales como Miguel Psellos eran bien conscientes del cáncer que corroía la rosa; de que detrás de la liturgia imperial las cosas resultaban insatisfactorias y de que los ingresos duramente obtenidos eran a menudo despilfarrados en objetivos de poca monta, pero ningún hombre bizantino de Estado pudo en aquella época superar su desconfianza en un usurpador militar. La ciudad no había perdonado a Nicéforo Focas por haberla ocupado con tropas armenias; el astuto Basilio II siempre entrenó a sus ejércitos en campañas remotas. Cuando, finalmente, fue instalada en el trono una familia de la aristocracia militar, ya casi era demasiado tarde. Aunque el imperio se recuperó durante el mandato de la dinastía de los Comnenos —entre ellos, Alejo I, Juan II y Manuel reinaron casi cien

años, de 1081 a 1180—, la situación del mundo conocido había cambiado tanto que las múltiples capacidades de estos emperadores no bastaron para preservar el delicado equilibrio de poder de la política de Oriente Medio una vez que los estados occidentales se comprometieron en la agresión en masa de las cruzadas. Se concedieron valiosos derechos comerciales a los venecianos, los genoveses y los pisanos, quienes al final estrangularon el comercio bizantino y enfurecieron a los griegos con su avaricia. La diplomacia bizantina era considerada en Occidente como un retorcido ejercicio de perfidia. Los ejércitos occidentales que marchaban a través de territorio bizantino eran vistos con razón por la burocracia como un chusma indisciplinada que había de ser controlada a toda costa, si no por sus propias tropas, por príncipes eslavos e islámicos amigos.

Al concluir la tercera cruzada en 1192 muchas personas de Occidente tenían un cierto conocimiento de la prestigiosa metrópoli. Su palpable riqueza, sus tesoros, sus reliquias, sus innumerables palacios e iglesias, sus mezquitas (éstas resultaban particularmente ofensivas para los cruzados; algunos latinos residentes en Constantinopla intentaron quemar una mezquita cuando la cuarta cruzada estaba fuera de las murallas y un barrio entero de la ciudad fue devastado por el fuego antes de la catástrofe final), las extrañas ceremonias de la corte, el mismo culto a los emperadores bizantinos hacían de Constantinopla un lugar único, que inspiraba veneración y suscitaba envidia y codicia. Lo lamentable de todo esto es que a fines del siglo XII la ciudad guardada por Dios era poco más que una brillante fachada[1].

En el curso de este aparentemente imperceptible período de decadencia, el influjo del arte bizantino alcanzó su más alto grado y su ámbito más extenso. Con anterioridad, tal vez unos cuantos artesanos griegos de la corte de Carlomagno introdujeron en la producción occidental una breve y repentina aportación de algo nuevo y extraño, o tal vez algunos servidores de la emperatriz Teófano influyeron a artistas que trabajaban para los emperadores otonianos, pero tales estímulos carecían de vigor. El arte de Kiev, de los eslavos y de los búlgaros se mantuvo siempre con firmeza dentro del ámbito bizantino, incluso cuando los maestros griegos habían muerto o regresado a la ciudad. Las cosas eran distintas en Occidente, donde había tradiciones y modelos propios. A fines del siglo XI y en el XII, sin embargo, hubo una nueva receptividad hacia el arte bizantino. En Italia era de esperar; el sur había estado durante mucho tiempo bajo el dominio bizantino, el papado estuvo siempre en contacto con la metrópoli y Venecia era en cierto modo hija de Bizancio, pero los normandos de Sicilia llamaron a una serie de equipos griegos para decorar sus iglesias. Por supuesto, los reyes advenedizos se habían retratado con la vestimenta bizantina de corte. Algunas ciudades del Sacro Imperio Romano se crearon sus propios vínculos con la metrópoli: Salzburgo, Ratisbona y en especial Colonia, cuyos mercaderes encargaban manuscritos de Constantinopla para las iglesias de su patria. Roger de Helmarshausen nunca había visitado Constantinopla, pero en su tratado *De Diversibus Artibus*, que escribió con el nombre de Teófilo, su interés por el arte bizantino desde el punto de vista artesano queda claro más de una vez. Admiraba las técnicas bizantinas para dorar vidrio, hacer mosaicos y producir cerámica vidriada, esto último bastante curioso puesto que la calidad de la alfarería bizantina era bastante mediocre. Quizá Roger se refería a los azulejos, de los cuales se han conservado algunos fragmentos de buena calidad, actualmente en el Louvre. Admiraba la decoración bizantina y en especial el «follaje griego», aunque no está en absoluto claro a qué se refería con esta expresión. Suger, abad de Saint-Denis, gustaba de preguntar a los viajeros que volvían de Constantinopla por las bellezas de la ciudad,

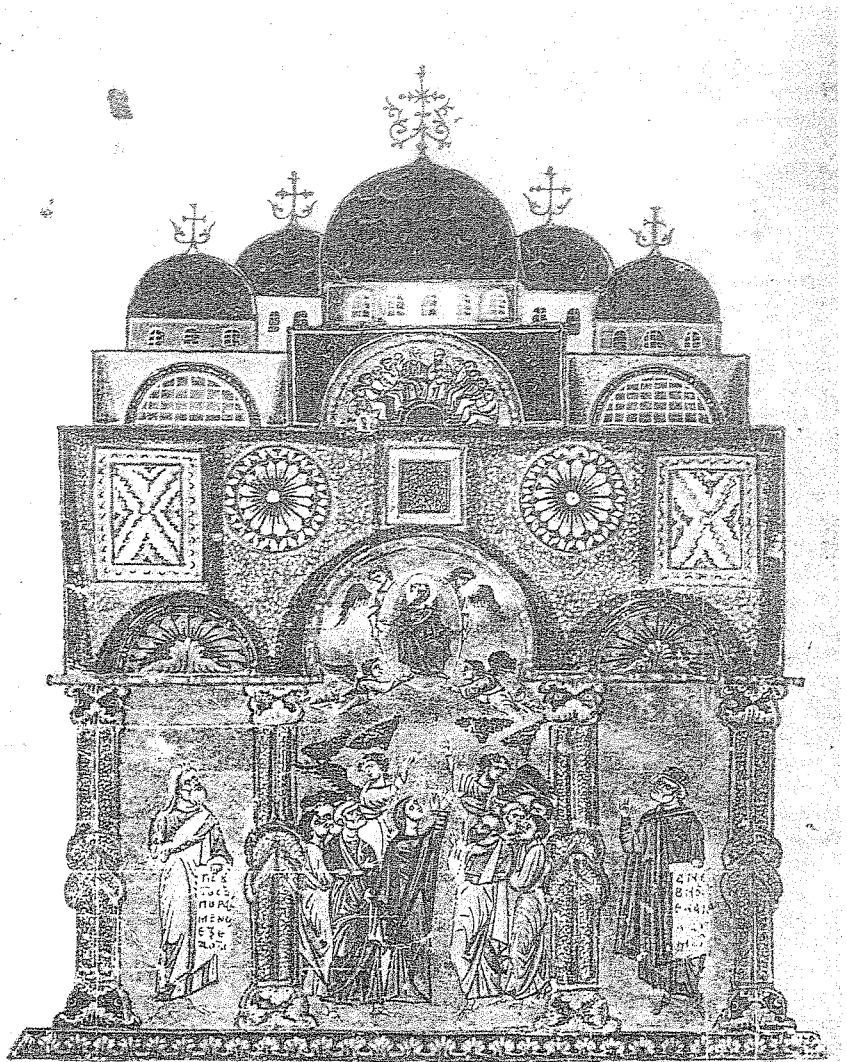
205. El emperador Nicéforo III Botaneiates entre san Juan Crisóstomo y el arcángel Miguel. De una copia de las Homilías de san Juan Crisóstomo, MS. Coislin 79, fol. 2 verso c. 1078. *París, Biblioteca Nacional.*

128/208

206. La Anunciación. De una copia de un Salterio y un Nuevo Testamento, MS. 3, fol. 80 verso (antiguamente Monte Athos, Pantocrátor, MS. 49). Fines del siglo XI. *Washington, D.C., The Dumbarton Oaks Collection.*

en parte porque esperaba oír cómo su propia abadía era ventajosamente comparada con los esplendores de Santa Sofía. Podemos estar seguros de que a mediados del siglo XII Enrique de Blois, obispo de Winchester, ordenó a los artistas que trabajaron para él en Inglaterra que estudiasen manuscritos iluminados bizantinos; antes que él, el maestro Hugo, que trabajó en Bury Saint Edmunds entre 1130 y 1140, estaba evidentemente familiarizado con el estilo comneno temprano. Además, en Venecia hubo una reactivación del interés por las obras del arte de la época paleocristiana, pero esto es también reflejo de una moda que era general en Constantinopla. Antes de 1204, Venecia era poco más que una aprendiza bizantina, y después del saqueo no tardó en ataviarse con los ropajes de la ciudad conquistada[2].

La autoridad y las tradiciones de los talleres bizantinos no resultaron afectadas por las intrigas palaciegas ni por las tortuosas políticas de la diplomacia. Una copia de las homilías de san Juan Crisóstomo producida para Miguel VII Ducas hacia 1078 contiene cuatro miniaturas alteradas, una de las cuales retrata al monarca usurpador Nicéforo III Botaneiates (1078-81) en pie entre san Juan Crisóstomo y san Miguel [205], y otra al mismo emperador con la emperatriz María de Alania, primera esposa de Miguel VII, coronados por Cristo. Los retratos están ejecutados con una suprema elegancia: los serios y hermosos rostros rodeados por un halo ante un fondo de oro, los *loros* adornados con joyas y las túnicas con ricos bordados o brocados que crean un caparazón de majestad; la calculada desproporción de las alargadas figuras, con manos y pies diminutos que subrayan la remota artificiosidad de la imagen imperial. La obras de calidad no estaban necesariamente limitadas a los talleres cortesanos. Un salterio y un Nuevo Testamento, antiguamente en el monte Athos (Pantocrátor, n.° 49) y ahora en Dumbarton Oaks (MS n.° 3), con tablas pascuales para los años 1084-1101, contienen miniaturas en las que ante un fondo de oro hay figuras delicadas y elegantes que por una parte remiten a la escuela cortesana del siglo X y por otra anticipan los mosaicos de Cristo en Cora, ejecutados a comienzos del siglo XIV. El manuscrito fue seguramente producido en Constantinopla y ha sido comparado con un evangeliario copiado por Pedro el Gramático, de la escuela de Chalkoprateia, en 1070 (París, supl. gr. 1096), y con un salterio escrito en 1088 por Miguel Ataliates (Vaticano, gr. 342). Los tres manuscritos son meno-



207. La Ascensión. De una copia de las Homilías de la Virgen por Santiago de Kokkinobaphos, MS. gr. 1208, fol. 3 verso. Primera mitad del siglo XII. *París, Biblioteca Nacional.*

res en escala que las homilías de san Juan Crisóstomo producidas para Miguel VII y Nicéforo III, pero los salterios pertenecen a la denominada «recensión aristocrática». Los colores claros con predominio de los azules pálidos, habituales en manuscritos de principios del siglo XI, son resaltados por vivos toques de rojo; hasta el velo de la personificación de la Noche (fol. 77) en la Visión de Isaías es rojo en lugar de azul. La pequeñas figuras están atenuadas, con una correspondiente pérdida de peso corporal, y se sitúan ante edificios y paisajes que sirven más de telón de fondo que de evocación del espacio, como en la cabecera del Magnificat (fol. 80 verso) [206], que muestra la Anunciación y a la Virgen sentada junto a una casita. El estilo es totalmente diferente del grupo de Studius que data de mediados del siglo XI —por ejemplo, British Museum, Add. MS. 19352, ejecutado en San Juan de Studius en 1066, y París, gr. 74—, en el que las figuras son todavía más ligeras y los colores igual de vivos, pero se utilizan mucho el oro y el sombreado. Este llamado «estilo miñón» o «estilo cloisoné» se mantuvo hasta bien entrado el siglo XII y podía combinarse con el estilo «cortesano», como en los soberbios Cuatro Evangelios de Parma (Bibl. Palat. 5), que datan de la segunda mitad del siglo XI. Estuvo también muy en boga colocar escenas en elaborados marcos, ya en copias del Nuevo Testamento como Bodleian MS. Auct. T. *infra* 1. 10 (Misc. 136), ya en los Hechos de los Apóstoles (París, supl. gr. 1262), fechados en 1101, ya en las Homilías de la Virgen por el monje Santiago de Kokkinobaphos [207], en las que el brillo y el ingenio del marco arquitectónico casi aplastan la escena principal. Había indudablemente una gran variedad en la producción metropolitana del siglo XII, y la obra de los talleres provinciales está aún casi sin explorar. De fines del siglo XII no hay manuscritos fachados de manera satisfactoria que puedan ser asignados con seguridad a la metrópoli, con la excepción de un salterio fechado en 1177 (Vaticano, Barberini, gr. 320), que se inserta en una corriente retrospectiva, y posiblemente unos evangelios producidos por un tal Mateo y fechados en 1164 (París, supl. gr. 1162), que contienen retratos de los evangelistas en un estilo bastante seco y amanerado. Los colores tienden a oscurecerse y la ejecución técnica a decaer en calidad[3].

La consumada elegancia de los manuscritos de fines del siglo XI y principios del XII no se extendió necesariamente a otros medios artísticos. El relieve en serpentina con un busto de la Virgen Orante [208] y una inscripción alusiva a Nicéforo Botaneiates carece de la delicadeza de modelado de las miniaturas. El rostro está interpretado a base de líneas sumarias y emerge pesadamente de los ligeros pliegues del velo y por encima de los apretados dobleces de los drapeados. Este estilo sumario y pesado se repite en dos relieves de mármol procedentes de la iglesia de la Teotokos Peribleptos de Psamatia y conservados en Berlín, con imágenes de cuerpo entero de la Virgen Orante y del arcángel Miguel. Nicéforo Botaneiates había reparado la iglesia, construida en 1031 por Romano III Argyrus, y ambos emperadores serían enterrados en ella. Los relieves datan muy probablemente del reinado del último. Las figuras están ejecutadas en altorrelieve; en el caso de la Virgen los tirantes dobleces del velo contrastan con los pliegues verticales de la túnica, que caen casi sin interrupción desde la cintura hasta el suelo, aunque algún que otro doblez sugiere cómo los drapeados se recogen sobre el cuerpo; en el caso del arcángel la forma es enmascarada por el traje cortesano, pero el alargamiento de la figura, los pies y manos pequeños y los atributos del poder reflejan en cierta medida los retratos imperiales que aparecen en la copia de las Homilías de san Juan Crisóstomo. Los mismos rasgos pesados del rostro y un trazado semejante de los ropajes aparecen en un fragmento de mármol con una representación de la Virgen y el Niño encontrado en las proximidades de la mezquita Sokollu Mahomet Pachá, cerca de Santos Sergio y Baco, actualmente en el Museo Arqueológico de Estambul [209]. Todos estos relieves establecen un marcado contraste con la soberbia ruina de una talla de mármol, también en relieve, de la Virgen Orante, descu-

208. Virgen Orante. Serpentina. Entre 1078 y 1081. *Londres, Victoria and Albert Museum.*

209. Virgen con Niño. Relieve en mármol encontrado cerca de la mezquita de Sokollu Mahomet Pachá. Segunda mitad del siglo XI. *Estambul, Museo Arqueológico.*

210. Virgen Orante. Panel de mármol de San Jorge de la Mangana. Siglos XI o XII. *Estambul, Museo Arqueológico.*

130/208

211. San Juan Bautista con bustos de los santos Felipe, Esteban, Andrés y Tomás. Relieve en marfil. Siglo XII. *Londres, Victoria and Albert Museum.*

bierta entre los escombros de San Jorge de la Mangana, construida por Constantino IX entre 1048 y 1054; la talla se conserva también en el Museo Arqueológico de Estambul. El tratamiento de los drapeados, casi amanerado, con sus pliegues rizados y apretados, la apariencia de poco peso de la alargada figura y una cierta sequedad de efecto [210] sugieren una fecha más bien posterior que anterior a la escultura producida para Nicéforo Botaneiates. Parece probable que el relieve de la Mangana fuera añadido a la decoración de la iglesia de San Jorge mucho después de la muerte de Constantino IX y

212. Virgen con Niño (Teotokos Hodegetria). Estatuilla en marfil. Siglo XII. *Londres, Victoria and Albert Museum.*

probablemente en el siglo XII. Junto con este relieve hay que examinar el bello panel de marfil con los bustos de san Juan Bautista, san Felipe, san Esteban, san Andrés y santo Tomás [211], en el Victoria and Albert Museum, una arqueta de marfil decorada con bustos de Cristo, la Virgen y varios santos, en el Museo Nazionale de Florencia, y la singular estatuilla de marfil de la Teotokos Hodegetria [212], también en el Victoria and Albert Museum. El estilo de la estatuilla parece estar entre los relieves de Psamatia y la Virgen Orante de San Jorge de la Mangana. Con el alargamiento más amanerado de las figuras y el tratamiento fluido de los drapeados, el artista, a pesar de su remisión a las tallas de marfil del siglo X, presenta aspectos del nuevo estilo comneno[4].

También son de época comnena temprana partes de la Pala d'Oro de San Marcos de Venecia, pero su historia es casi tan complicada e interminable como la de la iglesia que la alberga. La primera Pala d'Oro fue encargada desde Constantinopla en 976 por el dogo Pietro I Orseolo (976-8); parece que era una serie de placas de oro clavadas a un fondo de madera como la Pala d'Oro de Torcello y la de Caorle. El dogo Ordelaffo Falier (1102-18) encargó una pala completamente nueva poco antes de 1105. Estaba formada por un *antependium* de oro y esmalte e incluía posiblemente retratos del emperador Alejo I, la emperatriz Irene, el coemperador Juan II y el dogo Ordelaffo Falier. Sólo se han conservado los de la emperatriz y el dogo, y este último fue alterado al cambiarle la cabeza y añadirle un halo. Pero empiezan los problemas; si los retratos imperiales se incluyeron en la nueva pala por orden del dogo, ello haría pensar en un regalo imperial, de lo cual no hay ninguna prueba. Es igualmente posible que el retrato de la emperatriz Irene y otros paneles fueran añadidos cuando la pala fue alterada en 1209 para incluir un botín de Constantinopla. Se considera que la parte superior de la pala se compuso a partir de una serie de paneles que ilustraban las Doce Fiestas, procedentes de un iconostasio o de Santa Sofía o de la iglesia del Pantocrátor (las tradiciones son contradictorias). Los cuatro evangelistas, una extensa serie de paneles que narran la vida de san Marcos, buen número de paneles aislados con profetas y apóstoles y una serie dedicada a la vida de Cristo parecen ser obra de artesanos venecianos. La pala fue reconstituida en 1342-5, en tiempos del dogo Andrea Dandolo, y es probable que grupos de esmaltes bizantinos de diversos orígenes y fechados entre el siglo X y el XII estuviesen incluidos en el engaste de oro, perlas y piedras preciosas, al cual se añadieron esmaltes

213. Salomón. Placa esmaltada y plateada de la Pala d'Oro. Poco anterior a 1105. *Venecia, San Marcos* (Osvaldo Böhm).

de estilo gótico. La pala fue limpiada en 1647 y de nuevo en el siglo XIX. Los esmaltes bizantinos, ejemplificados por el retrato de Salomón [213], tienen el brillo y la luminosidad de los manuscritos contemporáneos, con el mismo alargamiento de las figuras y la misma tendencia a la falta de peso. Los esmaltes del siglo XII son más complejos que los grupos de fechas anteriores, con un laberinto de tabicamientos y una gama de color más amplia. Si la tradición referente a los paneles que muestran las Doce Fiestas es correcta, había una tendencia hacia una complejidad aún mayor y una decadencia en la calidad. A pesar de ello, la Entrada en Jerusalén [214] es una composición noble y su aprovechamiento del medio es de destacar. En términos generales, los esmaltes venecianos son más limitados en su gama cromática, de factura más tosca y de diseño poco inspirado. Junto con los paneles que se creen procedentes del iconostasio constantinopolitano hay que examinar un relicario de la Vera Cruz de Esztergom que evidencia el mismo manierismo; un panel de la Crucifixión, conservado en el Wittelsbacher Ausgleichsfonds de Munich; un panel del Descenso al Infierno, en el Kremlin, y un panel de la Crucifixión que forma parte de un icono compuesto, en el Museo del Ermitage[5].

Por desgracia, la metrópoli no nos proporciona ningún testimonio del estilo comneno en el mosaico ni en el fresco, pero hay poderosas razones para deducir que aquélla fuera la fuente. Aunque el imperio iba hacia su ruina, la filantropía era aún generosa y no siempre se limitaba a la casa imperial. Los grandes y los ricos consideraban un deber construir iglesias aunque sólo fuese para servirles de última morada. Romano Argyrus y Nicéforo Botaneiates no fueron los únicos en patrocinar la iglesia de la Teotokos Peribleptos. Así, la iglesia de Cristo Filántropo fue fundada por Irene, la hija de Nicéforo Khoumnos; la iglesia de la Teotokos Pammakaristos fue fundada posiblemente por el *curopalates* y gran chambelán Juan Comneno y su esposa Ana Dalassena —su hijo se convertiría en el emperador Alejo I Comneno (1081-1118)—, si bien se han planteado argumentos a favor de un Juan Comneno posterior y su esposa Ana Ducaena y de una fecha a finales del siglo XII, a pesar del hecho de que tanto Alejo I como su hija Ana Comnena fueron enterrados en la iglesia. La iglesia de Cristo Pantocrátor fue fundada por la emperatriz Irene, esposa del emperador Juan II Comneno (1118-43) e hija de san Ladislao, rey de Hungría. La iglesia de Cristo en Cora fue construida entre 1077 y 1081 por María Ducaena, *protovestiaria* (señora de las vestiduras) de la corte imperial y que ejerció considerable influencia en la lucha por el poder entre las familias Ducas y Comneno, pero fue muy alterada hacia 1120 por Isaac Comneno, tercer hijo de Alejo I e Irene Ducaena y nieto de María. Isaac construyó también la iglesia de Cosmosotira en la desembocadura del Maritza. El emperador Manuel (1143-80) añadió una iglesia al Monasterio del Pantocrátor. En Kataskepe, junto al mar Negro, fue edificado un nuevo monasterio dedicado a san Miguel. Durante todo el siglo, Santa Sofía y la iglesia de los Santos Apóstoles estuvieron sometidas a espléndidas intervenciones. Mas la decoración no fue limitada a las iglesias: Manuel amplió la ornamentación mosaística del Palacio Sagrado y reconstruyó y redecoró el palacio de las Blaquernas con escenas de las «guerras de la Antigüedad» y de sus propias hazañas cinegéticas y bélicas. El judío español Benjamín de Tudela se sintió impresionado por estas historias y reparó en la habilidad con que se habían colocado destacando entre columnas policromas. Admiró el trono imperial, rebosante de oro y joyas de manera que hasta la oscuridad se convertía en luz. Elogió los patios enlosados que separaban los pabellones imperiales y la belleza de los jardines con sus flores y árboles raros y sus grandes extensiones de agua centelleante. Para el judío no se

214. La Entrada en Jerusalén. Placa esmaltada y plateada, antiguamente parte de un iconostasio de Santa Sofía o de la iglesia del Pantocrátor de Constantinopla, actualmente en la Pala d'Oro. Siglo XII. *Venecia, San Marcos* (Osvaldo Böhm).

132/208

trataba sólo de grandes riquezas y de incontables tesoros amasados en la metrópoli: se quedó estupefacto ante el arte con que eran utilizados y ante la habilidad que parecía hacer posible todo aquello. Alejo, hijo de Juan Axoukh, gran chambelán de Juan II y de Manuel, tenía también su palacio decorado con mosaicos que celebraban las proezas del sultán de Iconium; en 1078 los turcos selyúcidas habían llegado a Nicea y en el siglo XII el sultanato de Rùm, en Asia Menor, había sido completamente aceptado. Andrónico I (1182-5) adornó su palacio, cercano al monasterio de los Cuarenta Mártires, con más mosaicos de escenas de circo y cacerías y episodios de su propia vida. En 1185 Isaac Ángelo celebró su ascenso al trono con mosaicos conmemorativos. Ninguna de estas maravillas existe ya[6].

215. Cristo Pantocrátor. Mosaico de la cúpula. c. 1100. *Dafni, iglesia de la Dormición* (Josephine Powell).

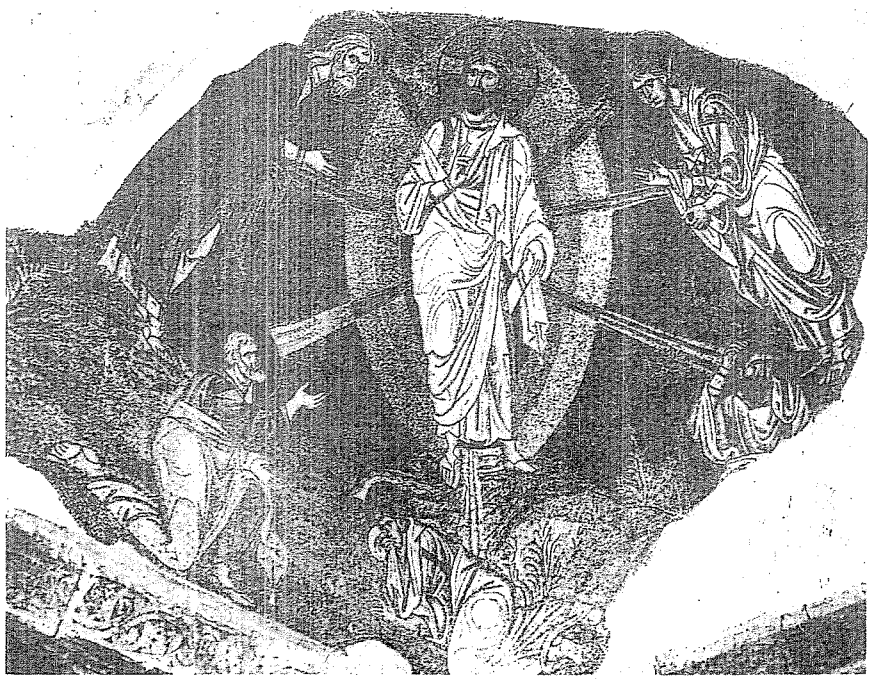
Pero en la iglesia de la Dormición de Dafni, cerca de Atenas, salen a la luz los testimonios. Al parecer la iglesia fue reconstruída hacia fines del siglo XI en un monasterio que era ya rico y distinguido. En cierta época hubo en el nártex unos frescos que representaban a los fundadores y refundadores de Dafni, dos emperadores de nombre ilegible pero que reinaron probablemente antes de 1204 y son tal vez Alejo I y Juan II, este último nombrado coemperador en 1092. En 1207 se establecieron en Dafni unos monjes cistercienses, que construyeron un pequeño claustro en el lado sur y conservaron el monasterio hasta 1458. Los restos de la decoración mosaística de la iglesia fueron objeto de una restauración radical entre 1889 y 1897, pero ningún visitante abandona la iglesia sin experimentar una profunda sensación de sorpresa y veneración ante su belleza. La iglesia es más pequeña que la iglesia principal de Hosios Lukas; el *catholicon* está dominado por una de las más tremendas visiones de Cristo Pantocrátor jamás concebida por el hombre. Ante un deslumbrante fondo de oro se manifiesta Cristo [215] en la apariencia de Jehová, un severo juez semita de nariz grande y boca gruesa y cruel; bajo las espesas cejas, sus ojos, de párpados inferiores subrayados con sombras, miran fijamente y sin compasión hacia un lado; el largo cabello es compensado con bigote y barba cerrada; cubren los macizos hombros una túnica marrón y oro y una capa azul oscuro; una mano nervuda sujeta un códice adornado con joyas mientras la otra se alza en ademán de bendecir pero trasmite a la vez amenaza y condenación.

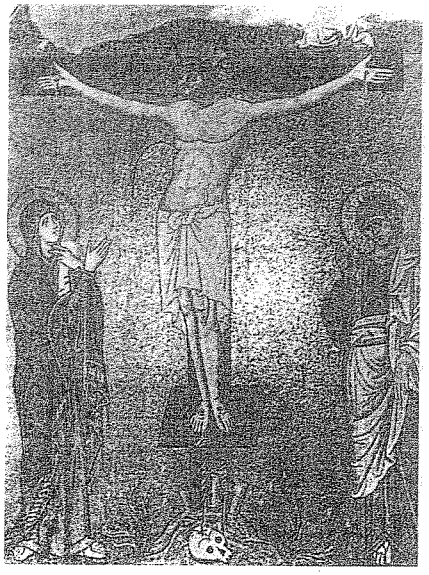
216. La Anunciación. Mosaico en una trompa. c. 1100. *Dafni, iglesia de la Dormición* (Josephine Powell).

217. La Natividad. Mosaico en una trompa. c. 1100. *Dafni, iglesia de la Dormición* (P. Papachatzidakis).

El impacto de los mosaicos de la Nea Moni de Quíos acude de inmediato a la mente, pero en la iglesia de Dafni se diluye esta sombría atmósfera. Ello es debido en parte al espaciamiento de las figuras y a las grandes superficies de mosaico que debían de cubrir las paredes. El programa es en gran medida el mismo que en Hosios Lukas y en la Nea Moni, pero hay una nueva ligereza de toque en las escenas de la vida de Cristo. La Anunciación [216], por ejemplo, se dispone en una trompa con el ángel y la Virgen como si estuviesen uno frente a otro en ángulo recto. El ángel lleva vestimenta clásica y camina con un gesto de salutación hacia la Virgen, sentada en un taburete con un almohadón. No hay entre ellos nada más que un vacío dorado que los enmarca y los proyecta hacia el espectador. En la Natividad [217], también en una trompa, el fondo de oro se retira para dejar sitio a un paisaje rocoso con árboles, un río y pastos en el centro del cual hay una cueva iluminada por el Niño en un pesebre destacado por tres rayos de luz que bajan del cielo. La Virgen, con halo dorado, está reclinada en primer plano; san José se sienta a un lado, y por detrás de él y un poco por encima están los pastores, de pie y en actitud maravillada. En el borde de este microcosmos aparecen apoyados unos ángeles que se inclinan haciendo gestos de aclamación; uno de ellos se vuelve hacia los pastores. En todo el conjunto hay una atmósfera de luminosidad, paz y alegría. La intensidad de los colores, la atención al detalle en el firmamento de oro, el agudo sentido de la forma y el gesto recuerdan las miniaturas de las copias de las Homilías de la Virgen por el monje Santiago de Kokkinobaphos (París, Bibl. Nat. gr. 1208; Vaticano, gr. 1162), en las cuales se evocan detalles paisajísticos y extensiones de arbustos ante un fondo de oro, los ángeles se inclinan sobre el borde del mundo para intervenir en los asuntos de los hombres y dichos asuntos son presentados con una nueva vivacidad. Las mismas características son visibles a pesar de la restauración en la Transfiguración [218], igualmente en una trompa; también aquí parecen soplar frescos aires de clasicismo sobre el paisaje, que llenan, sin desordenarlos, los pliegues de los ropajes que definen las espléndidas formas. En la Crucifixión [219] la escena queda limitada a Cristo en la cruz entre la Virgen y san Juan, pero a pesar de la severidad del drama hay una ternura en las miradas y gestos de los contempladores que está muy lejos de la *terribilità* de la Nea Moni y de Kiev. Incluso al pie de la cruz hay flores y hierbas en torno a la calavera del Gólgota. En el Descenso al Infierno [220] —una escena muy desarrollada, con amplia dotación de personajes— está claro que el maestro ha estudiado de nuevo los modelos clásicos o ha asistido a una escuela en la que esas tradiciones eran aún vigorosas. En el nártex, una serie de lunetas contienen escenas de la vida de la Virgen presentadas con un considerable efecto dramático, una anticipación de lo que harían artesanos del siglo XIV en el

218. La Transfiguración. Mosaico en una trompa. c. 1100. *Dafni, iglesia de la Dormición* (P. Papachatzidakis).





219. La Crucifixión. Mosaico en una trompa. c. 1100. *Dafni, iglesia de la Dormición* (P. Papachatzidakis).

nártex de la iglesia de Cristo en Cora de Constantinopla. Dafni parece ser el punto de inflexión en el que se infunden alegre luminosidad y movimiento a las sombrías representaciones de la teofanía, las antiguas y herráticas Fiestas de la Iglesia y la torva presencia de innumerables santos, como si el corazón bizantino hubiese dejado de cavilar acerca de las tristezas de Dios y del hombre y se hubiera levantado para responder a la llamada de los ángeles[7].

Subraya estas nuevas tendencias la comparación con la obra realizada en la iglesia del Arcángel San Miguel de Kiev, fundada por el gran príncipe Sviatopolk (Miguel) en 1108; los mosaicos datan probablemente de entre 1111 y 1112. Todo cuanto queda de la decoración de esta iglesia es la Divina Liturgia en el ábside y siete apóstoles y santos en paredes y pilares. La obra es más tosca en estilo y en técnica; no hay duda de que se llamó a ayudantes de Kiev, pero el espíritu de Dafni no se encuentra por ninguna parte. La respuesta es sencilla. En 1080 se envió a mosaístas griegos del monasterio de las Blaquernas de Constantinopla para decorar la iglesia de la Dormición del monasterio Pechersky de Kiev. Esta decoración ya no existe. Los artistas permanecieron en Kiev; entraron como monjes en el monasterio Pechersky, en el cual eran conocidos como los «doce hermanos», y allí murieron. Formaron discípulos de Kiev, uno de los cuales, Alimpios, es conocido por su nombre. Se ha argumentado, de manera plausible, que los mosaicos de la iglesia del Arcángel Gabriel fueron ejecutados por los artistas griegos que aún vivían y sus ayudantes de Kiev. La representación de la eucaristía en el ábside y las figuras de Cristo y los ángeles son las más griegas; hay incluso faltas en las inscripciones eslavónicas; algunas de las cabezas de los apóstoles parecen ser obra de estos mismos artesanos, pero los cuerpos y los drapeados fueron probablemente confiados a los aprendices. El estilo retrocede a Nicea, Quíos y Hosios Lukas más que anticipar Dafni, lo cual sugiere que la nueva ola de clasicismo, tan dominante en esta última iglesia, recobró ímpetu después de que los mosaístas de las Blaquernas se hubiesen trasladado a Kiev[8].

Los lazos entre Kiev y Constantinopla eran bastante sólidos. Los mosaicos de la iglesia del Arcángel Miguel fueron los últimos producidos en Rusia porque el coste resultó ser prohibitivo. Pero la pintura al fresco siguió estando bajo fuerte influencia bizantina. Las pinturas de la torre sudoeste de Santa Sofía de Kiev fueron realizadas probablemente durante el reinado de Vladimir Monómaco (1113-25), muy vinculado con todo lo bizantino. Su madre era hija de Constantino X Ducas y una de sus hijas se casó con León, hijo de Romano IV Diógenes. En los muros de la torre se representan juegos en el Hipódromo de Constantinopla, incluyendo

220. El Descenso al Infierno. Mosaico en una trompa. c. 1100. *Dafni, iglesia de la Dormición* (P. Papachatzidakis).

una interesante vista de la *kathisma* con el emperador y su corte a su servicio. Los grandes príncipes de Kiev comprendieron bastante bien el significado de los enfrentamientos del Hipódromo, que eran una parte significativa de la liturgia imperial y suscrita al poder del emperador. Este aspecto «triunfal» continuaba con varias escenas de caza —jabalíes, caballos salvajes, zorros, lobos— y en la torre noroeste halconería y trampas para diversos tipos de pájaros. En la torre noroeste se representaban también escenas de la vida de la corte bizantina. Por desdicha este importante ciclo de frescos se halla en estado fragmentario y en mal estado de conservación[9].

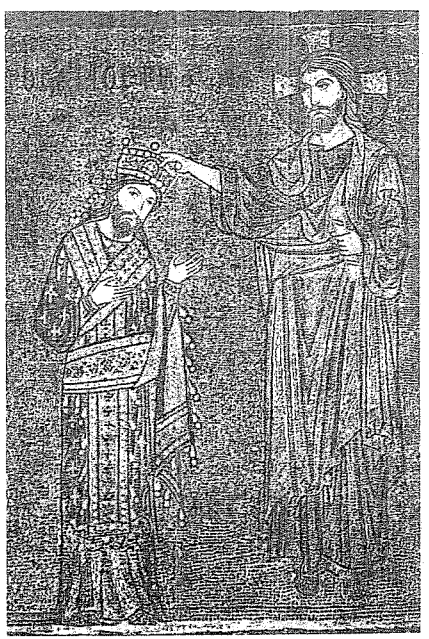
El panel de mosaico que hay en la galería sur de Santa Sofía de Constantinopla representa a la Virgen con el Niño en pie entre el emperador Juan II Comneno, que lleva un saco de oro, y la emperatriz Irene, con un diploma en sus manos [221]; fue colocado sin duda para conmemorar su subida al trono en 1118. El retrato del príncipe Alejo fue añadido probablemente en 1122, año en que fue proclamado coemperador a la edad de diecisiete años. En comparación con los retratos de Zoé y Constantino IX [201] las figuras son más alargadas, elegantes y refinadas. Se ha apuntado que los rostros son menos animados tanto formal como psicológicamente y que se ha introducido un seco linealismo, incluyendo las cuatro curvas de color rosa que marcan las mejillas de Irene. Es cierto que la imprecisión y la tosquedad visibles en el panel de Zoé han desaparecido,

221. (A) La Virgen y el Niño entre el emperador Juan II Comneno y la emperatriz Irene. c. 1118. (B) El coemperador Alejo (página siguiente). C. 1122. Paneles de mosaico de la galería sur. *Estambul, Santa Sofía* (The Byzantine Institute, Inc.).

pero como retratos de corte las imágenes poseen notable fuerza y validez. Si los Augustos hubieran de materializarse de repente, el reconocimiento sería instantáneo: el atezado emperador con su larga nariz y su expresión obstinada, los elevados principios morales de su vida pública y privada hechos realidad por su simple presencia; la devota Irene con su cabello rubio y su tez clara, y el enfermizo César, de mal carácter y un tanto petulante. Las figuras de la Virgen y el Niño, con su sensible modelado, su expresión seria, amable y alerta y el tratamiento naturalista de los drapeados, postulan la verdadera realidad que hay detrás de las engalanadas imágenes del poder terrenal[10].

La iglesia del monasterio de Gelati, en Georgia, fue parcialmente decorada con mosaicos entre 1125 y 1130. En el ábside están representados la Virgen y el Niño entre los arcángeles Gabriel y Miguel, pero la calidad estilística y técnica se halla muy lejos de Dafni o de los retratos imperiales de Santa Sofía de Constantinopla. Aunque los artesanos parecen estar familiarizados con las características generales del estilo comneno temprano, hay una falta de vitalidad, una rigidez en la postura y el ademán, un tratamiento mecáni-

222. Cristo coronando al rey Roger II de Sicilia. Panel de mosaico. c. 1148. *Palermo, Martorana* (Anderson; Mansel Collection).

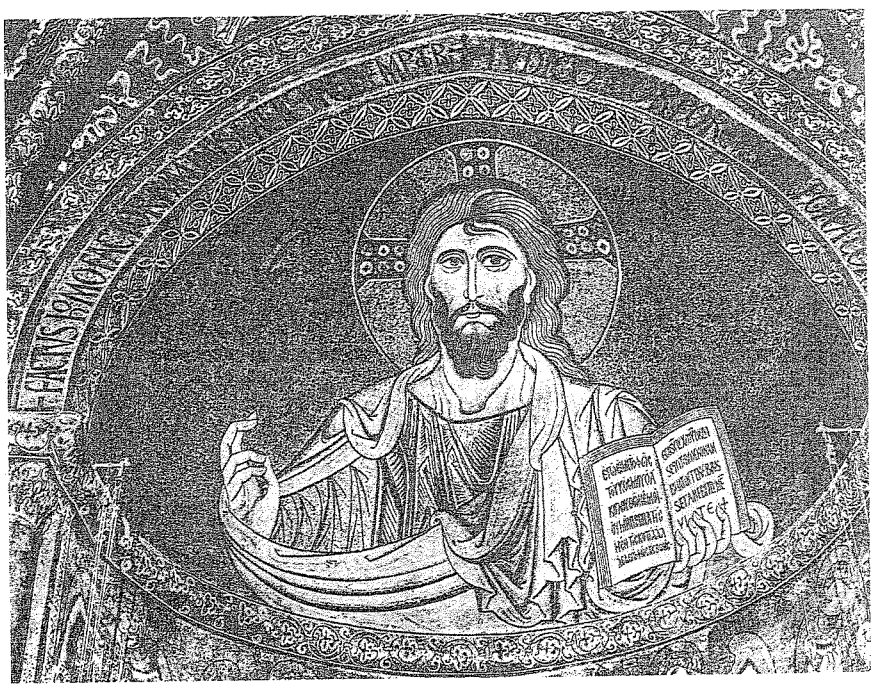


co de los drapeados, una pesadez en la fisionomía que revelan al artista provinciano e indiferente. En el intento de sugerir el modelado facial, los artesanos han recurrido a una especie de linealismo esquemático que da como resultado una máscara vacía y aplanada. El mosaico no carece de interés, ya que anticipa el sino de las imágenes bizantinas una vez agotado el impulso metropolitano. Exhalado el último aliento del espíritu, los modelos se congelan[11].

En 1130, Roger II d'Hauteville, tras unir el sur de Italia y Sicilia, asumió el título de rey. San Bernardo de Claraval escribió en tono de preceptor a Lotario, emperador de Occidente, que «quien se hace a sí mismo rey de Sicilia ataca al emperador», pero la observación era igualmente aplicable al *Basileus* de Constantinopla. Roger se había hecho retratar como un emperador bizantino en sus sellos y monedas; su retrato en mosaico de la Martorana de Palermo no solamente lo muestra recibiendo su corona de Cristo sino que además sugiere que visualmente era semejante a Cristo [222]: una *christomimesis* imperial que se había llevado más lejos de lo que se habría considerado adecuado en la corte bizantina. Su rango como legado apostólico lo colocaba en una posición de soberanía eclasiástica además de secular análoga a la de los emperadores bizantinos. Se permitía ser interpelado como «basileus» y, en el curso de las negociaciones para casar a su hijo con una princesa griega, exigió ser reconocido como un igual del emperador, una exigencia que el emperador Manuel difícilmente podía admitir y que debió de considerar descarada e impertinente. Las negociaciones fracasaron por completo. En el otoño de 1147, después de la segunda cruzada, Roger atacó Corfú y Grecia, hizo serios planes para avanzar sobre la metrópoli, saquear a los Comnenos y establecerse como monarca de un reino latino en el Bósforo. Entretanto no se escatimaron gastos ni esfuerzos para representar un papel adecuado en Palermo. Construyó su palacio-capilla como síntesis de la forma griega y latina, con un techo sículo-árabe pintado y decorado con mocárabes. Los normandos se dieron cuenta de que la isla no podía conservarse sin una actitud de tolerancia hacia las tres culturas y la capilla había de simbolizar este entendimiento. Se llamó a artistas griegos para terminar la decoración mosaística; de una inscripción en griego que recorre la base de la cúpula se deduce que ésta fue ejecutada en 1143. De hecho la obra continuó hasta la muerte de Roger en 1154 y fue concluida por su hijo, Guillermo I. Parte de esta obra fue realizada por un segundo equipo que fue llamado para decorar el ábside de la cercana iglesia de Cefalù, que había sido creada catedral por el antipapa Anacleto II en 1131 y estaba destinada a servir de mausoleo a Roger. En 1145 donó a la nueva catedral dos sarcófagos de pórfido que habían de ser ubicados en el coro, aunque después su nuera la reina Margarita los trasladaría a Palermo. En el ábside de Cefalù hay una inscripción latina en mosaico según la cual la decoración fue terminada en 1148, pero esta fecha tampoco es aplicable a la iglesia en su totalidad. El interés real decayó tras la muerte de Roger y revivió brevemente durante los reinados de Guillermo I y Guillermo II, época ésta en la que se recomenzaron los trabajos, en la década de los setenta, probablemente con artesanos sicilianos. Solamente los mosaicos del ábside pueden asignarse con seguridad al equipo bizantino[12].

Tal vez se acudió a maestros griegos y se mantuvo la iconografía bizantina en un principio, pero se dio un firme giro latino a la decoración de las iglesias de Roger. La de Cefalù fue construida a modo de una basílica del sur de Italia, sin cúpula, lo cual hacía necesario situar el busto del Cristo Pantocrátor en la bóveda del ábside, mientras la Virgen era colocada entre cuatro arcángeles en la zona inferior y en las dos de debajo los doce apóstoles. La contemplación de esta majestuosa visión de la corte de Cristo no puede dejar de intimidar al espectador. El retrato de Cristo [223] ha de clasificarse como uno de los intentos más sublimes de representar al Logos encarnado. Ya no un juez que inspira terror como en Dafni [215], Cristo es representado como un asceta joven y aristocrático que clava la mirada, con seriedad y tristeza pero con infinita piedad, sobre los fieles reunidos. Las inscripciones griegas y latinas del libro que tiene en la mano lo proclaman como la luz del mundo. La mano levantada para bendecir se extiende en un acto de amor. La atmósfera de noble serenidad impregna todas las figuras del ábside. La Virgen, los arcángeles, los apóstoles —que se distinguen sutilmente unos de otros, cada uno una obra maestra por sí mismo, cada uno un tipo espléndido— se combinan con armonía y dignidad para formar uno de los panteones cristianos más nobles que existen. En cierto sentido el estilo es menos «clásico» que el de Dafni. En Cefalù, los cuerpos tienden a desaparecer detrás de los abundantes pliegues de los ropajes. La firmes líneas que delimitan las formas y los drapeados configuran una presencia fantasmal aunque no pálida, irreal y sin embargo segura, distante y sin embargo poderosamente presente. Estos seres divinos y apostólicos son vistos no como declaraciones de humanidad sino como visitantes de otro mundo, salvadores y guardianes intemporales de la Palabra[13].

La decoración de la Capilla Palatina probablemente nunca alcanzó la calidad de la obra de Cefalù; además, han sido tan drásti-



223. Cristo Pantocrátor. Mosaico del ábside. c. 1148. *Cefalù, iglesia* (Anderson; Mansell Collection).

224. Cristo Pantocrátor y ángeles. Mosaico de la cúpula. c. 1143. *Palermo, Capilla Palatina* (Anderson; Mansell Collection).

cas las restauraciones en sucesivas etapas que hoy resulta difícil hacer una valoración satisfactoria del interior original. La capilla es un híbrido arquitectónico; combina la nave de una basílica occidental y un santuario con cúpula. Los mosaicos de la cúpula y del tambor obedecían el canon bizantino incluyendo una representación del Cristo Pantocrátor rodeado de su corte de arcángeles, ángeles, profetas y evangelistas [224]. Los profetas David, Salomón, Zacarías y san Juan Bautista se sitúan en cuatro nichos separados por las figuras sentadas de los evangelistas en las trompas. Otros ocho profetas están representados en busto en las enjutas entre los nichos y las trompas. Esta obra fue ejecutada por el primer equipo de griegos en un estilo comneno menos evolucionado que el de Cefalù. Las formas son más sólidas y mucho menos etéreas; los drapeados moldean los miembros. Los mosaicos de los tres ábsides han sido groseramente restaurados y, aunque el Cristo Pantocrátor del ábside principal sigue las convenciones sicilianas, corresponde a una fase más tardía que la serie principal del santuario; a la vista de los retratos de san Pablo y san Andrés en los ábsides laterales se ha sugerido que san Pedro estaba situado originalmente en el ábside principal, ya que la capilla está dedicada a él. La Virgen sentada que se halla debajo del Cristo Pantocrátor no forma parte de la decoración original. Los santos de la derecha y la izquierda de la ventana central —san Pedro, santa María Magdalena, Santiago y san Juan Bautista— tampoco obedecen a los cánones bizantinos, y la oposición de Santiago y san Pedro refleja tal vez la política normanda de oponer al primado de Jerusalén contra el primado de Roma. Hubo una época en la que Roger incluso dio vueltas a la idea de reconocer al primado de Constantinopla, lo cual lo habría puesto inmediatamente en las manos del emperador bizantino, pero se lo pensó mejor. En los ábsides laterales hay dos grandes bustos de san Pablo y san Andrés acompañados por figuras de santos cuyos restos fueron enterrados allí, figuras que tampoco se adaptan a la tradición bizantina, que exigía que en la prótesis y en el diaconicón hubiese una relación más estrecha entre la decoración y la liturgia de la misa. No obstante, la presencia de la Virgen con el Niño y de san Juan Bautista en el ábside norte alude quizá a la preparación de la eucaristía en la iglesia griega, pues en este rito el sacerdote extrae de la hostia la partícula central que lleva el sello de Cristo, llamada el Cordero *(Amnos)*, y los liturgistas bizantinos comparan la posición del *Amnos* en el centro del pan con el Hijo del Hombre en el seno de la Virgen. El rito va acompañado de las palabras de san Juan Bautista referidas al Cordero de Dios. No podría ser mera coincidencia encontrar en un ábside de la Capilla Palatina, igual que en la prótesis de una iglesia griega, las figuras de la Virgen y el Niño con san Juan Bautista portando un rollo en el cual está escrita su profecía sobre el Cordero. En el santuario, las escenas de la vida de Cristo y una abreviada jerarquía de santos siguen las convenciones bizantinas, pero el orden de las escenas ha sido alterado para destacar en el muro sur la Huida a Egipto [225], la Presentación en el Templo y la Entrada en Jerusalén —una escena típica del estilo comneno medio—, que se consideraban analogías de la *profectio*, el *adventus* y el *occursus* reales y que podían contemplarse desde la galería real del muro norte. Los mosaicos de la nave están compuestos principalmente por un ciclo bíblico que comienza con la Creación y termina con la historia de Jacob. La amplia ilustración del Antiguo Testamento es un rasgo característico de la decoración eclesial de la época paleocristiana y de la Edad Media occidental, pero por lo que sabemos no era habitual en los programas de la época media bizantina. Así pues, puede decirse que la ornamentación de la capilla de Roger se desvía del canon bizantino en múltiples maneras. Estilística-

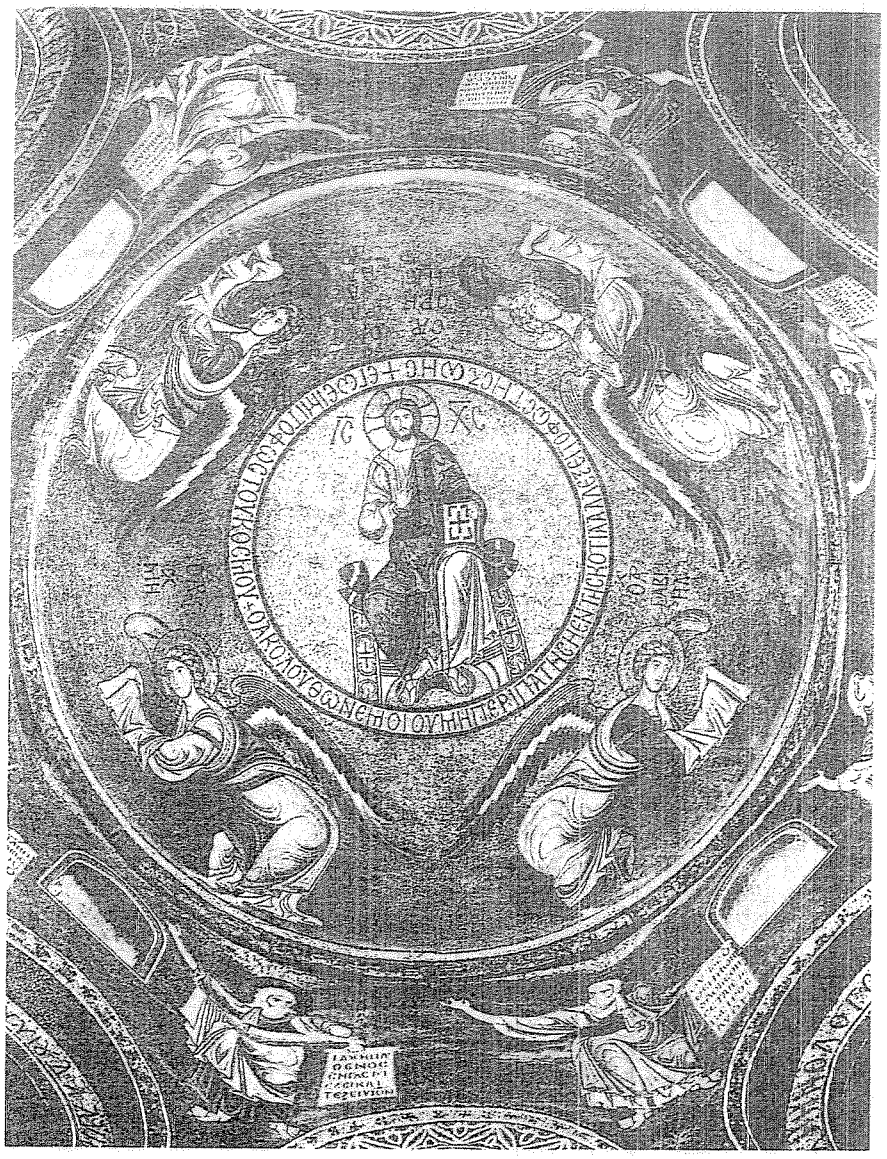
225. La Huida a Egipto. Panel de mosaico. Mediados del siglo XII. *Palermo, Capilla Palatina* (Anderson, Mansell Collection).

mente, la decoración de la cúpula y del tambor está más emparentada con Dafni, pero con la llegada del nuevo equipo se instaura un nuevo estilo. La imagen de Cristo Pantocrátor del ábside principal deriva de la de Cefalù, y muchas de las escenas cristológicas son claramente obra de los nuevos artistas. Se ha argumentado que el «eje dinástico» que arranca del palco real forma parte de una intervención de Guillermo I posterior a 1154 que supuso una redecoración completa del santuario y de los transeptos, una parte de la cual fue realizada por ayudantes sicilianos formados por los griegos, pero otros prefieren mantener el programa y la ejecución dentro del reinado de Roger II. La nave central sólo fue decorada desde 1160 en adelante y las laterales no lo fueron probablemente hasta 1170. Parece que Guillermo II (1171-89) reflexionó a fondo sobre el «eje dinástico». Situó el trono en el extremo occidental y encargó el gran mosaico de Cristo entronizado entre san Pedro y san Pablo en el muro occidental. A pesar de las vicisitudes del programa, se atribuía gran importancia a la decoración de la Capilla Palatina y en cierta medida rigió el estilo y la iconografía de las imágenes de otras iglesias sicilianas. Aún hoy, restaurada y desvirtuada, el interior de la capilla ofrece una experiencia extraordinaria e inolvidable[14].

La iglesita de Santa Maria dell'Ammiraglio o de Almirante, habitualmente conocida como la Martorana, fue construida por Jorge de Antioquía y más o menos terminada

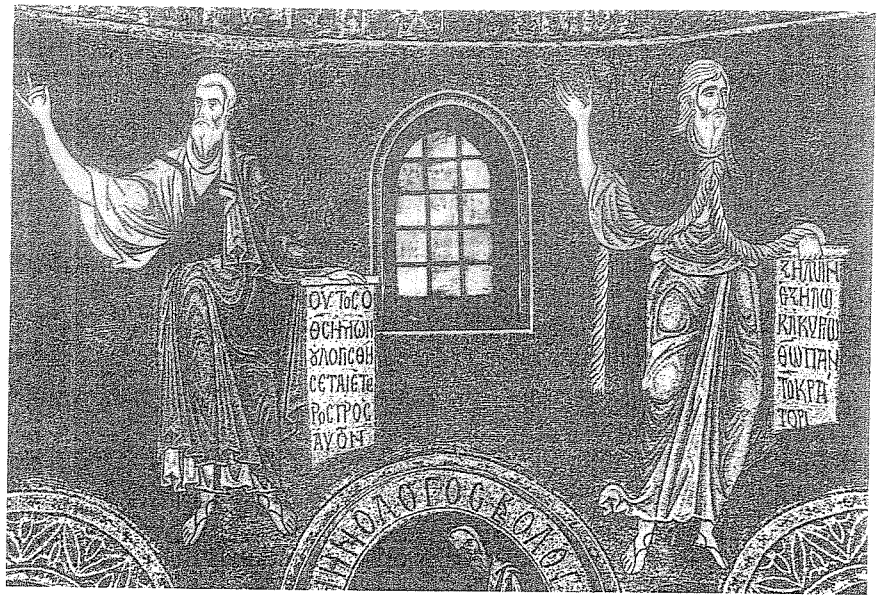
226. Jorge de Antioquía postrado ante la Virgen. Panel de mosaico. Anterior a 1148. *Palermo, Martorana* (Alinari; Mansell Collection).

139/208



227. Cristo Pantocrátor y ángeles. Mosaico de la cúpula. Anterior a 1148. *Palermo, Martorana* (Anderson; Mansell Collection).

en 1143, aunque la ornamentación de mosaico no se concluyó hasta 1148. Los padres de Jorge, Miguel y Teódula de Antioquía, eran siro-griegos; él había estado junto con su padre al servicio del emir de al-Mahdia en Túnez. En 1112 se unió a Roger de Sicilia, sirvió al mando del almirante Cristódulos y alcanzó grandes distinciones en las guerras africanas de Roger, fue nombrado almirante él mismo en 1126 y en 1132 se convirtió en una especie de gran visir del rey con los títulos de emir de emires, arconte de arcontes y *ammiratus ammiratorum* [almirante de almirantes]. Los títulos en tres lenguas son típicos de la administración normanda. Jorge era un devoto cristiano con especial devoción a la Madre de Dios, a la cual dedicó su iglesia y cuyas alabanzas cantan inscripciones griegas y árabes tanto dentro como fuera de los muros de la iglesia; el panel dedicatorio en mosaico [226] lo muestra postrado ante la Virgen, que sujeta un rollo y se vuelve hacia un busto de Cristo que aparece en un segmento de cielo, en la esquina superior derecha —una versión del icono de Panagia Chalkoprateia de Constantinopla—; la inscripción del rollo ruega a Cristo que proteja y perdone a Jorge, quien erigió su casa para la Virgen. Jorge murió en 1151; su epitafio es una reafirmación de su amor por la Virgen. Por su planta la iglesia era un edificio cuadrado típico del periodo medio bizantino, con una cúpula sostenida por cuatro columnas en el centro y rodeada por un ambulatorio, brazos transversales con bóveda de cañón y tres ábsides en el extremo oriental. En su construcción, sin embargo, se introdujeron rasgos sicilianos tales como arcos apuntados, trompas con escalones en retroceso en el tambor y columnas en los ángulos del ábside. En el extremo occidental había un nártex y un pórtico abierto. El campanario, también característica occidental, se alza aislado frente a la fachada. Desgraciadamente la posteridad fue incapaz de dejar en paz la pequeña iglesia: fue profundamente alterada en 1433, quizá otra vez en 1451, y se realizaron drásticos cambios a partir de 1588. Se hizo un intento de ensanchar la iglesia mediante la incorporación del nártex y el pórtico, destruyendo así el muro oeste original, los muros del nártex y su decoración. En el siglo XVII se añadió una capilla al costado noroeste de la iglesia, con lo cual se destruyeron los mosaicos del muro norte, y en 1683 el ábside principal fue demolido con todos sus mosaicos a fin de dejar sitio para una capilla barroca que fue posteriormente eliminada. Otros cambios drásticos tuvieron lugar en el siglo XVIII, de manera que la iglesia actual, aunque restaurada con sensatez en la segunda mitad del XIX, es apenas un fantasma de su ser anterior. Desde esa época se han restaurado varias partes de la decoración mosaística; el resultado produce una impresión bastante fría. Sin embargo, el Cristo Pantocrátor sigue estando entronizado en la cúpula, adorado por cuatro arcángeles que ejecutan la proskinesis en pie con una distorsión formal que es única en el arte bizantino [227]. En lugar del usual traje cortesano bizantino, los arcángeles visten toga e himatión, llevan las manos cubiertas por un velo y las alas plegadas a la espalda y parecen estar danzando alrededor del Salvador, enmarcado por las alas; el efecto es extraordinario. La inscripción griega que rodea la figura de Cristo procede de Juan 8, 12; como en Cefalù y en la Capilla Palatina, le saluda como Luz del Mundo. En el borde de la cúpula, una inscripción árabe reproduce el texto de un himno bizantino. En el tambor hay ocho profetas de cuerpo entero que portan rollos con inscripciones griegas: Jeremías, Isaías, David, Moisés, Zacarías, Daniel, Elías y Eliseo [228]. En las trompas entre las ventanas del tambor están los cuatro evangelistas; las inscripciones griegas alrededor de los nichos reproducen el principio de los evangelios, como en la Capilla Palatina. No parece haber razón para dudar que el programa ornamental se adecuaba al canon bizantino, pero a causa de las pequeñas dimen-



228. Los profetas Jeremías y Elías. Mosaico. Anterior a 1148. *Palermo, Martorana* (Anderson; Mansell Collection).

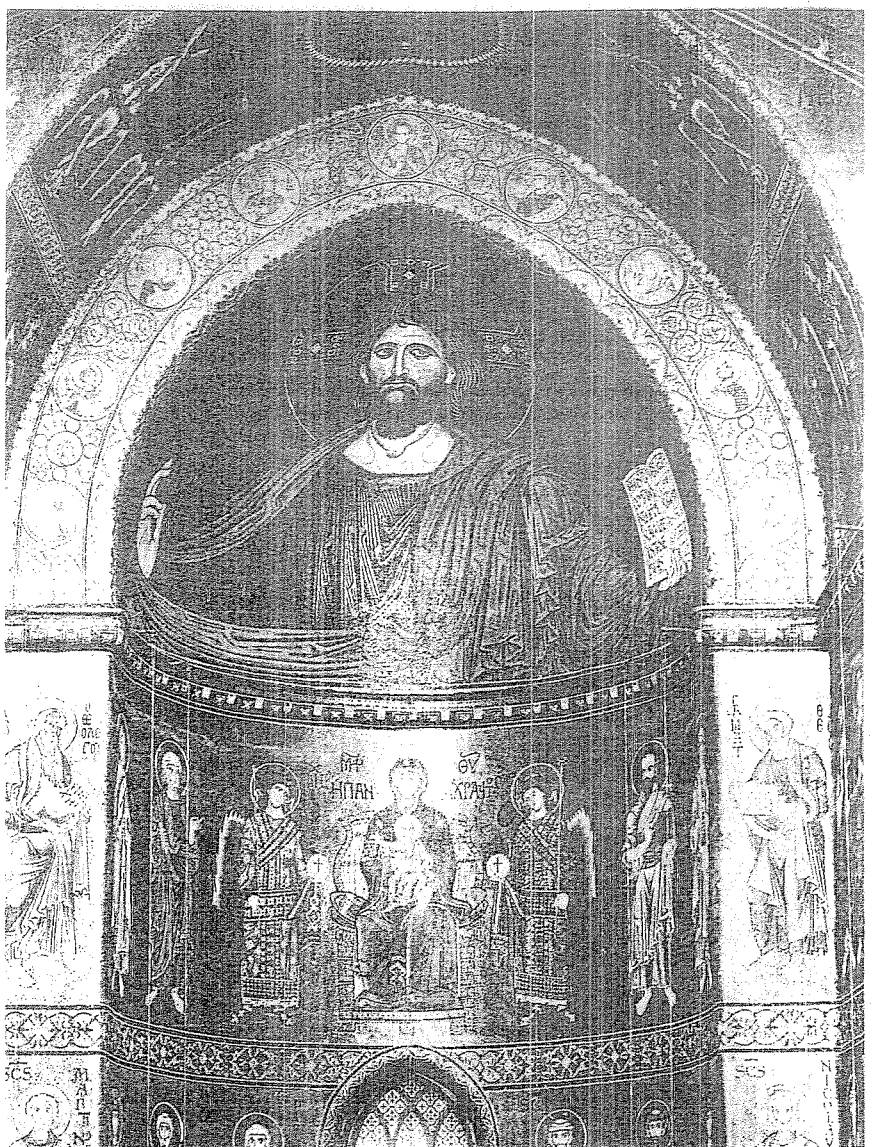
siones de la iglesia fue algo abreviado; las escenas conservadas son eco de las similares de la Capilla Palatina pero reducidas en su contenido; están los habituales grupos de Padres de la Iglesia, mártires, diáconos y guerreros. Las bóvedas de cañón norte y sur contienen ocho figuras de los apóstoles de pie; en la bóveda al este del cuadrado central se hallan los arcángeles Miguel y Gabriel en atavío cortesano; podemos estar seguros, considerando la devoción del donante, de que la Virgen y el Niño ocupaban el ábside principal. Las imágenes de Joaquín y Ana se han conservado en la prótesis y en el diaconicón respectivamente. De las Doce Fiestas parece ser que no hubo nunca más de cuatro, y éstas se referían a la Virgen tanto como a Cristo: la Anunciación en el muro que da al oeste, como la Capilla Palatina, con la Virgen sentada en vez de en pie; en el muro opuesto la Presentación, también abreviada en comparación con la Capilla Palatina; en la bóveda al oeste del cuadrado central la Natividad, excluyendo el viaje y la Adoración de los magos; y la Dormición [229, 230]. Dada la fecha, parece seguro que el equipo que trabajó en la Capilla Palatina y en Cefalú también lo hizo en la Martorana: hay una homogeneidad general de estilo, si bien en la última hay además un sentimiento de sencillez e intimidad. En su época de apogeo la Martorana debió de ser una espléndida joya; aun ahora los colores tienen una riqueza y viveza que ni siquiera el restaurador más despiadado ha logrado eliminar. En las escenas de la Anunciación y la Presentación hay un notable sentido del movimiento y la ligereza que recuerda a Dafni; en la Natividad y la Dormición el drama es evocado con una ternura y dignidad que aún

habrían de desarrollarse más en la segunda mitad del siglo. Los retratos dedicatorios se han conservado en los que pueden considerarse restos del muro oeste original del nártex. Viendo la inscripción que lleva la Virgen, debieron de colocarse antes de la muerte de Jorge de Antioquía en 1151. Mohamed ibn Djobair vio y admiró la «iglesia de los antioquenos» en 1185, y mientras se maravillaba ante la belleza de las paredes de mármol, los mosaicos de oro y la fachada con el campanario «adornado con numerosas columnas», su guía siciliano le dijo que el fundador, visir del abuelo del presente rey (Guillermo II) había gastado varios quintales de oro en el edificio[15].

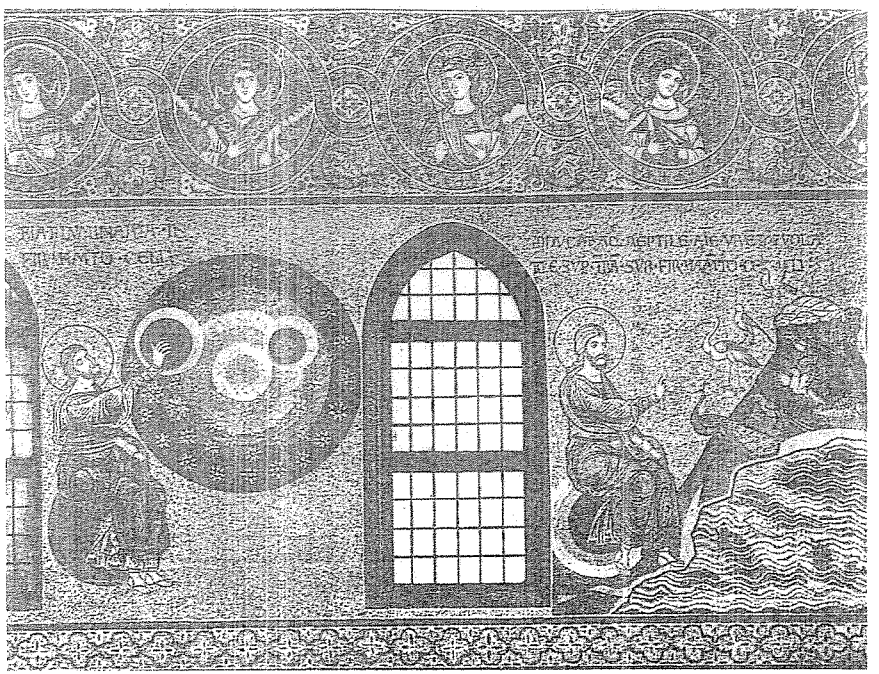
La gran iglesia abacial de Monreale, en lo alto de las colinas que hay en las afueras de Palermo, fue planificada por Guillermo II (1166-89) en parte como símbolo de su política eclesiástica y en parte como mausoleo suyo. En menos de diez años el abad cluniacense fue nombrado arzobispo con especial relación con el rey y el papado y fuera de la jurisdicción del arzobispo de Palermo. La rapidez con que la iglesia fue construida y decorada sugiere que Guillermo II se proponía presentar un *fait accompli* a los enemigos de semejante proyecto, en particular Gualterio del Molino, arzobispo de Palermo; muchos de los obispos y barones sicilianos y aquellos cuyas propiedades fueron transferidas a la jusrisdicción de la nueva sede. Tras la muerte de Guillermo II, aunque los derechos de la sede fueron confirmados por sus sucesores, la posición del arzobispo fue siempre precaria, y su prestigio y poder murieron de hecho con el rey. La iglesia fue construida en el emplazamiento de Hagia Kyriaka, que había sido sede del Gran Metropolitano de Palermo en los tiempos del dominio musul-

229. La Natividad. Mosaico. Anterior a 1148. *Palermo, Martorana* (Anderson; Mansell Collection).

230. La Dormición. Mosaico. Anterior a 1148. *Palermo, Martorana* (Anderson; Mansell Collection).



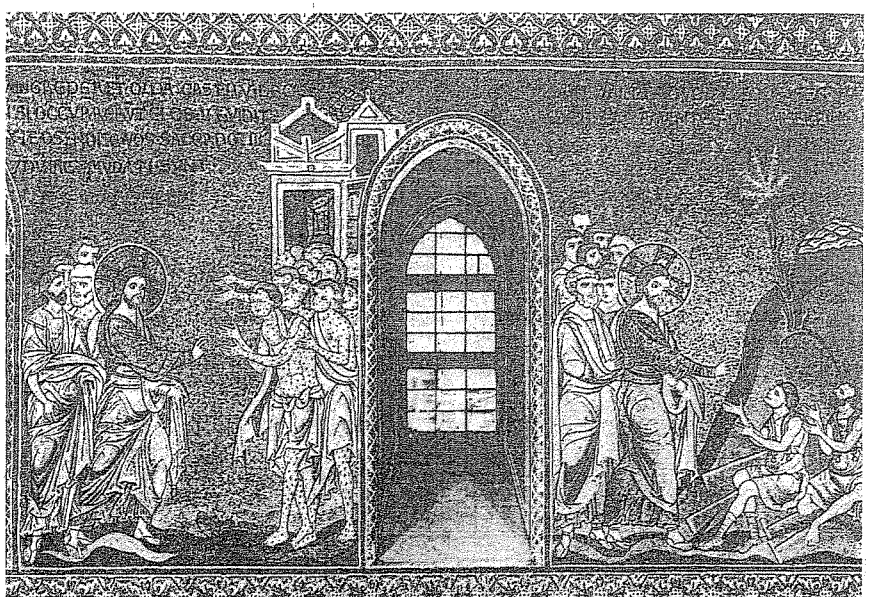
231. Cristo Pantocrátor; debajo, la Virgen Panachrantos entronizada. Mosaico del ábside. Anterior a 1183. *Monreale, iglesia abacial* (Gabinetto Fotografico).



232. La Creación del Mundo. Mosaico. Anterior a 1183. *Monreale, iglesia abacial* (Anderson; Mansell Collection).

mán; está claro que el rey pretendía revivir la tradición metropolitana. Fundados en 1174 y colonizados en 1176 por monjes benedictinos procedentes de La Cava, el monasterio y la iglesia fueron concluidos en lo esencial en 1183, aunque la torre izquierda de la fachada occidental nunca fue terminada; el pavimento de la nave central y de las laterales y la incrustación en mármol de las paredes de las naves laterales no se añadieron hasta el siglo XIX. Como la Capilla Palatina, la iglesia es una combinación de una basílica latina y un *catholicon* griego, pero por causa de su gran tamaño sólo los ábsides y el presbiterio estaban abovedados y una cúpula fue sustituida por una linterna. Los rasgos dominantes son el gran ábside con su magnífico Cristo Pantocrátor, la Virgen Panachrantos entronizada [231] —el icono de la Virgen Inmaculada se guardaba en Santa Sofía de Constantinopla y muchas iglesias fueron dedicadas a este tipo—, su corte de serafines, arcángeles, apóstoles y santos, y las amplias zonas de mosaico en las paredes. La iglesia bizantina era una perfecta armonía de paneles de mármol que cubrían las paredes y ricos mosaicos que cubrían las bóvedas. En Monreale los paneles de mármol sólo llegan al nivel de las ventanas inferiores. En una iglesia bizantina la decoración subrayaba la función litúrgica y las principales fiestas de la Iglesia; no tenía, hasta donde sabemos, intenciones didácticas ni se ocupaba de la narración histórica. En Monreale los mosaicos,

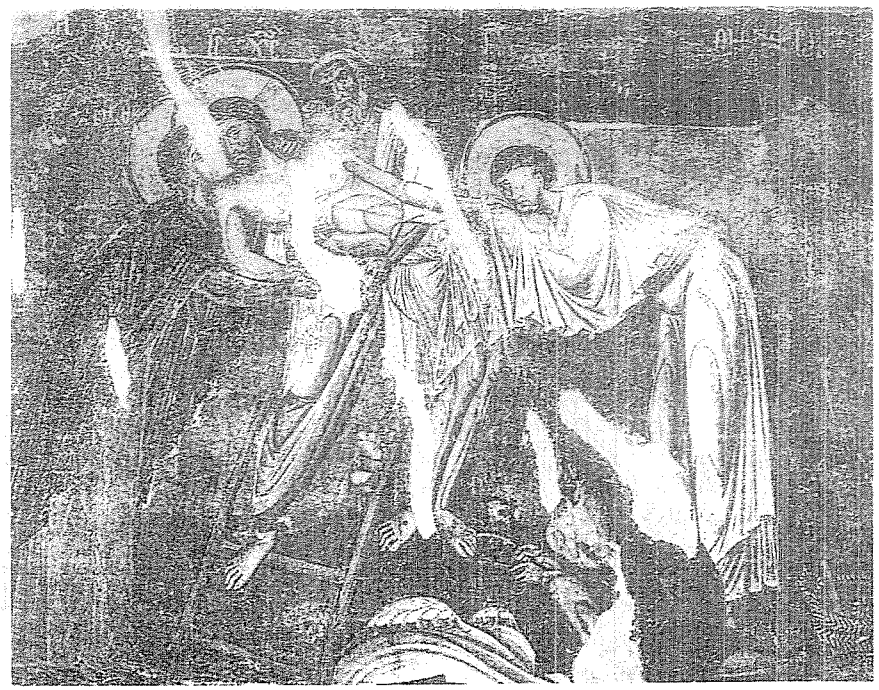
en adición a la corte de Cristo en el extremo occidental, representan la historia de la religión cristiana: escenas del Antiguo Testamento desde la Creación del Mundo [232] hasta Jacob luchando con el Ángel en la nave, escenas de la vida de Cristo en el cuadrado central y en los transeptos, los milagros de Cristo en la nave lateral [233], historias de san Pedro y san Pablo en los ábsides laterales, y en el pórtico de entrada escenas de la vida de la Virgen y de la infancia de Cristo (éstas actualmente perdidas). En la pared occidental de la nave central se añadieron historias de santos locales: san Castrensio, san Casio y san Casto. Profetas, santos y mártires proliferan por toda la iglesia, allá donde se encuentra espacio para ellos. Además, la Anunciación se repite en el arco delante del santuario, obedeciendo a la tradición bizantina; unos arcángeles sostienen el sagrado mandilión en el arco que separa el antecoro del crucero, y en los dos pilares del mismo arco hay dos paneles dedicatorios que retratan a Guillermo II coronado por Cristo —no hay aquí ningún insolente intento de *christomimesis*, sino que el trono real se sitúa inmediatamente debajo— y a Guillermo II ofreciendo la iglesia a la Virgen [234]. El rey va vestido con traje cortesano bizantino y coronado con una *stemma* bizantina; lo que los Comnenos pensaran de esto no ha sido revelado, pero en esta época Andrónico I (1182[1183]-5) se enfrentaba a problemas más graves que un asunto del protocolo de la corte. Este vasto programa se lleva a cabo con orden, lógica y casi absoluta simetría; la iconografía no se torna frenética en ningún momento, como sucede en algunas



233. Cristo curando a los diez leprosos y a los dos ciegos. Mosaico. Anterior a 1183. *Monreale, iglesia abacial* (Anderson; Mansell Collection).

234. El rey Guillermo II ofreciendo Monreale a la Virgen. Panel de mosaico. Anterior a 1183. *Monreale, iglesia abacial* (Anderson; Mansell Collection).

143/208



235. La Deposición. Pintura mural. c. 1164. *Nerezi, San Pantaleimón* (Josephine Powell).

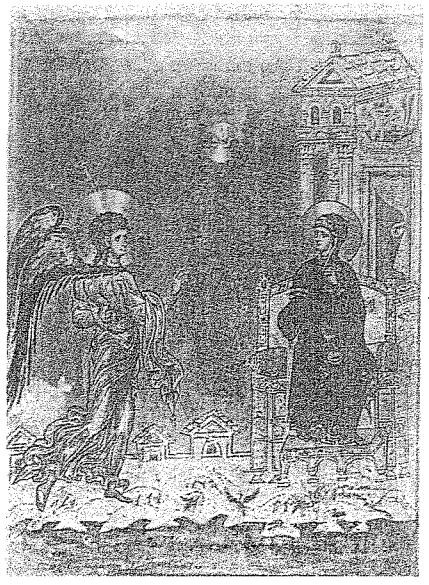
de las iglesias serbias posteriores. El estilo es siempre homogéneo y no puede dudarse de que se trata de la asombrosa obra de un nuevo equipo de artesanos bizantinos importados de la metrópoli hacia fines de la década de los setenta. Tampoco hay duda de que la estructura de la iglesia y su decoración fueron planificadas desde el principio; los mosaicos no son una decisión a posteriori ni un accesorio oportuno. No se dejó que los miembros del equipo se las arreglaran solos; se les remitió a la decoración de la Capilla Palatina; se les instruyó acerca de los intereses iconográficos locales y de las historias de los santos locales; las inscripciones habían de estar escritas en buena medida en latín. A pesar de lo inmenso de la tarea, fue terminada casi con toda certeza antes de la muerte del rey, quizá unos años antes, pero hay que recordar que los mosaístas bizantinos trabajaban con una rapidez asombrosa. Un plan detallado desde el comienzo, un equipo bien adiestrado y una ejecución rápida explican la sorprendente unidad y el amplio aliento del proyecto. No obstante debió de constituir un desafío incluso para ellos. La mayoría de las iglesias bizantinas que se han conservado son de dimensiones moderadas y las áreas destinadas a los mosaicos estaban delimitadas por las partes componentes de la arquitectura. Monreale fue tal vez la primera ocasión en que se presentaron a los equipos unas enormes extensiones lisas de pared que aquéllos decoraron con una serie de grandes

imágenes completamente integradas en el plan general. El efecto es abrumador[16].

El estilo es también nuevo. Monreale es hoy en día uno de los monumentos clave de la evolución artística de la época comnena tardía. La etapas de esta evolución pueden seguirse en diferentes partes del mundo bizantino. En Nerezi, Macedonia, hay una iglesita dedicada a san Pantaleimón y construida por Alejo, hijo de Constantino Ángelo y su esposa Teodora, hija menor del emperador Alejo I Comneno; la fecha 1164 aparece en el dintel de la puerta principal. Fueron enviados varios artistas para pintar el interior; el maestro que ejecutó las grandes fiestas de la Iglesia, las fiestas de la Virgen y los retratos de la mayoría de los santos de la primera zona de la *naos* se había formado seguramente en la escuela responsable de las fundaciones imperiales. No es sólo que los artistas traten el espacio del muro como una unidad compositiva —unas triples ventanas que había en los extremos de los brazos norte y sur fueron tapiadas para disponer de más superficie— y que sean notables la excelencia formal y la calidad de la obra en una zona tan lejana; hay además una clara evidencia de un nuevo planteamiento emocional, con drapeados violentamente agitados, parpadeantes toques de luz y un extraño alargamiento de las formas. En las tensas curvas de la Deposición y sobre todo en la Lamentación sobre Cristo Muerto [235, 236], la agonía del dolor se pone bien de manifiesto en esta nueva fase del arte bizantino. La Virgen, con el rostro distorsionado por el pesar, se inclina a la izquierda agachándose para abrazar el cuerpo de Cristo muerto, cuya pálida figura queda parcialmente enmarcada por los ropajes azul oscuro de la Virgen; los apóstoles se doblan en un paroxismo de dolor, y del cielo emergen medias figuras de ángeles dolientes. Pueden observarse características semejantes en Djurdjevi Stupovi hacia 1168, aunque estos frescos, actualmente trasladados a Belgrado, se hallan en estado

236. La Lamentación. Pintura mural. c. 1164. *Nerezi, San Pantaleimón* (Josephine Powell).

237. El Ángel de la Anunciación. Pintura mural. 1191. *Kurbinovo, San Jorge* (Josephine Powell).



238. La Anunciación. Icono. Constantinopla, c. 1170-80. *Monte Sinaí, monasterio de Santa Catalina* (Expedición Arqueológica de Alejandría-Michigan-Princeton al monte Sinaí).

ruinoso; en Hagioi Anargyroi, Kastoria, donde el movimiento es todavía más exagerado y hay curiosas ondulaciones de tela que subrayan los contornos de cuerpo; en Hagios Nikolaos tou Kasnitze, en la misma ciudad, y en San Jorge (Kubirnovo, junto al lago Prespa, en Macedonia), fechada en 1191, donde el ángel de la Anunciación, delgado y alargado, con caprichosos ropajes que se rizan y ondulan, saluda a la Virgen al otro lado del arco del presbiterio [237]. Las mismas características aparecen en un icono de la Anunciación en el monte Sinaí fechado hacia 1170-80, uno de los cuatro que formaban tal vez parte de un iconostasio anterior al construido por artistas cretenses a principios del siglo XVII; por sus vivos colores y su calidad de ejecución tiene que ser obra constantinopolitana [238]. En San Nicolás de Markova Varoš, cerca de Prilep, en Macedonia, los frescos del ábside y la Anunciación del arco triunfal obedecen a las mismas convenciones. En Bačkovo, al sur de Filípolis, en Bulgaria, hay un monasterio de monjes georgianos fundado en 1083 por Grigorios Pakourian, gran chambelán y jefe de los ejércitos bizantinos, pero las pinturas de la iglesia datan probablemente de la segunda mitad del siglo XII: una inscripción alude al *hieromonachos* Neófito, quien era el quinto en orden en 1083. Las pinturas son más contenidas que las del grupo macedonio (la Deesis del ábside es el asunto principal), pero aun así hay un gusto por los ropajes elaborados y por los contrastes de toques de luz y sombras. En Rusia, la iglesia de San Jorge de la antigua Ladoga fue pintada por maestros de la escuela de Novgorod hacia 1180, y la de Spas-Nereditsa (destruida en la II Guerra Mundial) hacia 1199; contenía una decoración que también combinaba reminiscencias de la escuela de Novgorod con influencias caucásicas y occidentales; por ejemplo, el retrato de san Ripsimé, un santo armenio, del diaconicón, debe muy probablemente su presencia a la princesa caucásica María, hermana de la esposa del gran duque Vsevolod y esposa del príncipe Yaroslav Vladimirovich, que construyó la iglesia. Los frescos de Spas-Nereditsa incluían gran variedad de temas y cubrían las paredes de arriba abajo; puede verse por la Deesis, en el Juicio Final, que el estilo comneno tardío inspiraba sin duda a la escuela de Novgorod: los complicados ropajes, la exageración de los toques de luz y las sombras y la nueva y espectacular descripción.

En el sur de Rusia, en Vladimir, hay testimonios de participación griega directa. El príncipe Vsevolod (1154-1212) había pasado los años 1162-9 exiliado en Constantinopla con su madre, una princesa bizantina, y allí había llegado a admirar profundamente la civilización bizantina. Su hijo Constantino hablaba muy bien el griego y su hermano Miguel habría de fundar en Vladimir una escuela dirigida por monjes griegos y rusos. Cuando Vsevolod regresó a Vladimir reconstruyó la catedral de la Dormición entre 1185 y 1189 y fundó la iglesia de San Demetrio en 1194. De los frescos ejecutados en esta última iglesia sólo el Juicio Final se ha conservado, pero parece seguro que un artista griego fue el autor de los doce apóstoles y de los ángeles que había en lado sur de la bóveda grande, mientras que fueron artistas rusos los que pintaron los ángeles del lado norte y los frescos que representaban el Paraíso en la totalidad de la superficie de la bóveda pequeña. El tratamiento de las telas responde al modelo del estilo comneno tardío, sin el exagerado manierismo de algunos de los pintores macedonios; los rostros están modelados a base de pinceladas de naturaleza muy compleja que les confieren profundidad, firmeza y una acusada sensación de vida; como es habitual, el uso de toques de luz y sombras es extremadamente sutil. Más lejano y provinciano, un grupo de iglesias capadocias excavadas en la roca —Qaranleq Kilisse, Elmale Kilisse y Tchareqle Kilisse— fueron decoradas hacia fines del siglo XII y su estilo está subordinado a las últimas tendencias desarrolladas en la metrópoli: los mismos ropajes agitados, el mismo atrevido claroscuro, el mismo tratamiento de la forma[17].

Varias iglesias de Chipre ofrecen testimonios adicionales del desarrollo del estilo comneno en el siglo XII. La pequeña iglesia de la Panagia Forbiotissa en Asinou fue fundada por el *magistros* Nicéforo Euforbino Katakalon, hijo de Constantino Euforbino, duque y gobernador de Chipre entre 1103 y 1107 y general favorito del emperador Alejo I Comneno. La primera fase de la decoración se concluyó en 1106; los retratos dedicatorios hacen suponer que Céfira, su primera esposa, que había muerto en 1099, no había sido reemplazada aún por su segunda esposa, María, una princesa de sangre real hija de Alejo I, época en la cual él fue honrado con el título de *panhypersebastos*. Teniendo en cuenta la posición del fundador y sus estrechas relaciones con la corte imperial aun antes de su grandioso matrimonio, no es sorprendente que la iglesita albergue una obra de considerable calidad. El fresco de la Dormición, en el muro occidental de la nave, posee todos los ingredientes del estilo comneno temprano: formas elegantes, rasgos delicados, ropajes finamente delineados modelando las formas, una cierta ligereza de efecto. Por otra parte, la también pequeña iglesia de los Santos Apostóles de Peracorio, cerca de Nicosia, no está tan bien documentada, pero por motivos estructurales y estilísticos la construcción y la decoración han sido asignadas a la última etapa del reinado

del emperador Manuel, entre 1160 y 1180. El estilo de los frescos es más avanzado que en Asinou y se aproxima al de las iglesias macedonias anteriores, sin adoptar el exagerado manierismo de las pinturas de Kurbinovo. La procesión de ángeles de la cúpula no tiene nada de la intensidad dramática de los ángeles «danzantes» de la cúpula de la Martorana de Palermo, pero el estilo refleja en líneas generales las etapas posteriores de la decoración de la Capilla Palatina antes de que Monreale se pusiera en marcha. Tiene hasta cierto punto un paralelo en el primer ciclo de pinturas realizadas por Teodoro Apseudes en la cueva-ermita conocida como la Enkleistra de san Neófito, cerca de Pafos, que data de 1183 y donde hay un fresco de la Crucifixión de estilo comneno medio «de corte», mientras que el segundo ciclo, posterior a 1197, es más exagerado que la decoración de Peracorio. Este último ciclo y los frescos de la iglesia de Panagia tou Arakou de Lagoudera, que datan de 1192, se adecuan a las características generales del estilo comneno tardío. En Lagudera se ha conservado en la cúpula un espléndido Cristo Pantocrátor, una imagen tierna, casi llorosa, con delicadas manos que aferran un códice adornado con joyas apretándolo contra los amplios pliegues de la capa —nada hay aquí de la amenaza de Dafni—; entre las Festividades de la Iglesia destaca la Natividad [239]

239. La Natividad. Pintura mural. 1192. *Lagoudera, Chipre, Panagia tou Arakou* (Departamento de Antigüedades y Museo de Chipre).

240. Nuestra Señora de Vladimir. Mosaico del ábside. Fines del siglo XII. *Moscú, Galería Tretiakov.*

241. Virgen con Niño. Icono en mosaico. Fines del siglo XII. *Monte Athos, Chilandari* (H. Resemann).

por su frenesí de ángeles, el *empressement* de los Magos y pastores y los escasos detalles secundarios en torno a la gran figura central de la Virgen. Las vestiduras del ángel que está a la derecha de la colina rivalizan en excentricidad con las de Kurbinovo[18].

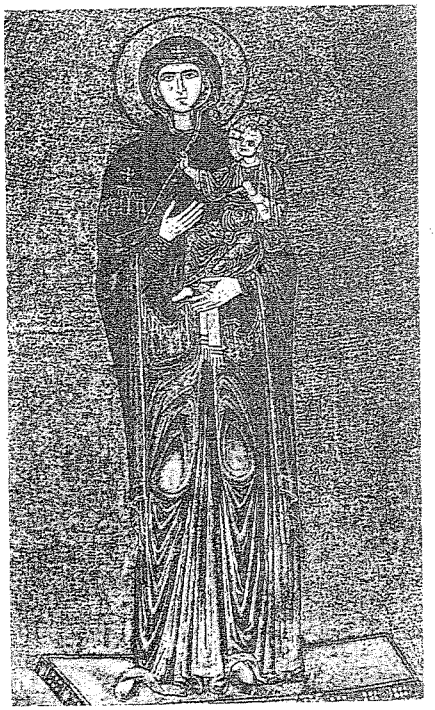
Todos estos monumentos eran empresas relativamente menores y muchos han sido alabados en exceso, pero su importancia radica en indicar la fuente de su estilo, la metrópoli. Daría la impresión de que la concepción del muro como una unidad compositiva, la integración dinámica de figuras y escenas, el nuevo tratamiento de la forma y de los drapeados —grandes remolinos de tela sobre armazones animadas— y el nuevo contenido emocional hubieron de originarse en las fundaciones comnenas de Constantinopla. Es muy curioso que parezca haber una pérdida de intensidad espiritual. A pesar de la violenta emoción que muchas veces se exhibe —la Lamentación de Nerezi [236] acude de inmediato a la mente— el efecto suele resultar fácil y bastante seco. Las agitadas figuras, la explosión sentimental, el vertiginoso dinamismo, están subordinados a una exhibición teatral que cuando se toca suena a hueco. Los grandes Cristos Pantocrátor de Cefalù y Monreale son espléndidos [223, 231]; ambos dominan la escena y las emociones. El tamaño del Cristo de Monreale estaba concebido para aturdir al espectador; el rostro atractivo y sentimental, el amplio gesto de los brazos desplegados habían de confortar quizás al fiel, pero hay algo vacuo en la imagen. El Cristo de Cefalù, con su reserva aristocrática y ascética, atrae hacia sí al espectador y mantiene su atención a base de pura intensidad espiritual. El uno es una sublime imagen devocional, el otro un espléndido imitador. Se puede sospechar que esta dicotomía existía también en Constantinopla. En el icono pintado de la Virgen con el Niño de Vladimir [240], del cual sólo los rostros son originales y que data de la primera mitad del siglo XII, con su refinada ternura, pensativo, remoto y sin embargo tan cercano, parece respirar el mismo espíritu de la Encarnación. En cambio, los iconos portátiles de mosaico de la Virgen y el Niño de Chilandari, en el monte Athos y el monte Sinaí [241], seguramente también de Constantinopla, a pesar de su esplendor y riqueza de efecto comparten en cierta medida la vacuidad del Pantocrátor de Monreale. Está claro que había en la metrópoli distintos niveles de excelencia y diferencias de intención; los objetos destinados a la exportación debían de variar en cuanto a calidad, pero el mundo contemporáneo sabía bastante bien que lo mejor en una u otra forma venía de Constantinopla[19].

Se han conservado pocos de los palacios construidos por los reyes normandos de Sicilia. En las ruinas de la Favara y de Menani, ambos edificados por Roger II, y en lo que queda del de la Cuba, construido en 1180 por Guillermo II, no se han encontrado huellas de decoración mosaística. En el de la Ziza, sin embargo, comenzado por Guillermo I y terminado por su hijo, la Sala Terrena tiene un panel de mosaico de círculos entrelazados que contienen parejas de pavos reales a ambos lados de una palmera datilera y una pareja de arqueros apuntando a unos pájaros que están en un árbol estilizado; este género de decoración debió de ser bastante común en los tipos más grandiosos de palacio. Aparecen motivos florales y palmetas en parte de la decoración secundaria de las iglesias; se ha sugerido que uno de los artesanos que trabajaron en la Ziza marchó después a Monreale. De la Sala Normanda del Palacio Real de Palermo, por otra parte, se ha dicho que ofrece la decoración secular más suntuosa que se ha conservado de los tiempos normandos. La mayor parte del pavimento y los paneles de mármol se renovó en el siglo XIX; los mosaicos de las bóvedas y de la parte superior de los muros han sido ampliamente restaurados en diversas épocas. Con todo, proporcionan una interesante imagen de la modalidad de decoración que podía utilizarse en una estancia pequeña: escenas de caza, pavos reales, cisnes, leones, leopardos, antílopes y diversas figuras heráldicas dispuestas entre árboles estilizados y roleos foliados. Los colores dominantes son el verde y el oro, pero se usaban también el rosa y distintos matices de azul. La obra fue al parecer iniciada entre 1160 y 1170 y probablemente encomendada a artesanos sicilianos[20].

En el norte de Italia, los principales hitos de la influencia bizantina son la catedral de Torcello y la iglesia de San Marcos de Venecia, pero en los dos casos el plan de obras se retrasó en comparación con la velocidad de Monreale, y ambas fueron sometidas a una amplia restauración. En Torcello, los mosaicos del ábside del diaconicón y la hilera de

apóstoles del ábside principal son fechados habitualmente en la primera mitad del siglo XII, mientras que la obsesionante imagen de la Virgen con el Niño [242], aislada en la superficie dorada de la concha del ábside principal, se fecha con razón a fines del siglo XII. Verdaderamente, el tratamiento del rostro, la figura y los pliegues se realiza en el lenguaje de los maestros griegos que trabajaban en Monreale; parece probable que hubiese un griego trabajando en Torcello. El modelado de las caras, los pliegues esquemáticos con espacios lisos en las rodillas, el maforión con ribetes, la contraposición de plisados claros y oscuros, los toques de luz dora-

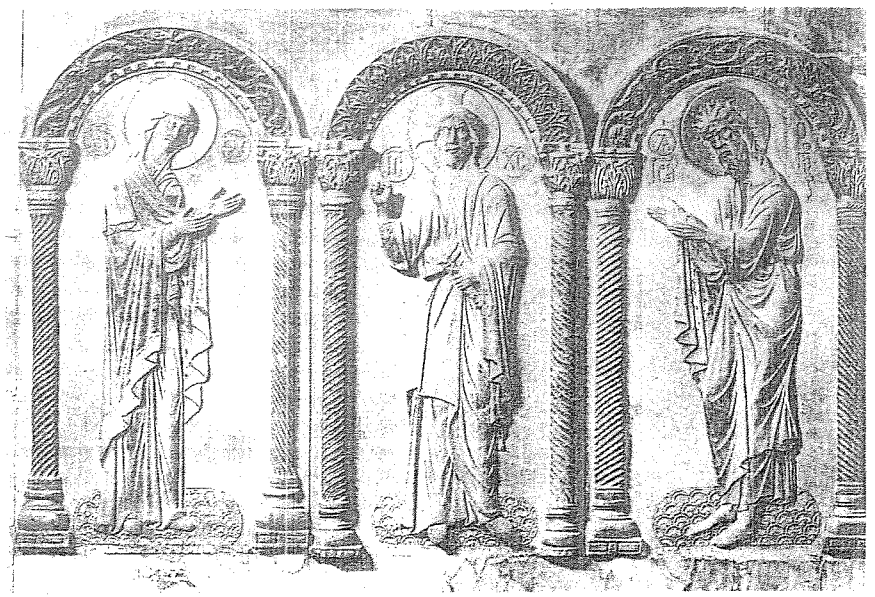
242. Virgen con Niño. Mosaico del ábside. Fines del siglo XII. *Catedral de Torcello* (Osvaldo Böhm).



243. San Pedro. Mosaico del ábside. Entre 1100 y 1112. *Venecia, San Marcos* (Osvaldo Böhm).

da en los drapeados, todo ello se encuentra en Monreale. Es probable que fueran también artistas bizantinos quienes planificaran el Juicio Final del muro oeste de la catedral, pero su obra ha sido borrada por la restauración y parece que las partes bajas del mosaico fueron obra de artesanos venecianos, algunos de ellos localizables en San Marcos. Su lenguaje es un dialecto local[21].

La decoración de San Marcos es un asunto interminable y enmarañado, habiendo sido además deteriorada por numerosas restauraciones. La tercera iglesia copiaba, como las demás, la iglesia de los Santos Apóstoles de Constantinopla, y como el *Apostoleion* estaba destinada a ser un *martyrium*, una iglesia dinástica y en cierta medida el panteón de los dogos. Comenzada antes de 1063, consagrada en 1085, la fábrica de ladrillo se elevó rápidamente y en 1100 ya estaba revestida de mármol. Un grave incendio destruyó gran parte de la obra en 1106 y la iglesia tuvo que ser consagrada de nuevo en 1111. Los mosaicos del ábside, que representan a san Pedro, san Marcos, san Hermágoras y san Nicolás —reliquias suyas fueron traídas a Venecia hacia 1100—, parecen fecharse entre 1100 y 1112 y tal vez sobrevivieron a aquel incendio [243]. Los mosaicos de los apóstoles, en la entrada principal, son de fechas parecidas, ya que pueden relacionarse con restos de mosaico antiguamente en la Basílica Ursiana de Rávena y ahora en el Museo Nazionale, que pueden fecharse hacia 1112. Al parecer comenzó una nueva campaña hacia mediados del siglo XII, momento en que se terminaron las cúpulas de Pentecostés y de Emmanuel. Hacia fines de siglo siguieron a éstas la cúpula de la Ascensión y los arcos que la rodean, con escenas de la Pasión y el Descenso al Infierno. El mosaico del Génesis, la obra más antigua del nártex, fue concluido quizá hacia 1218, ya que un ornamento similar fue producido por artesanos venecianos en San Pablo Extramuros de Roma ese mismo año y está documentado. Pero la decoración del nártex en su totalidad no fue terminada hasta 1280. Los mosaicos del brazo occidental datan de hacia 1220. Se añadieron nuevos mosaicos de vez en cuando hasta mediados del siglo XV, época en la cual el restaurador había empezado a trabajar. La base de la mayoría de estos proyectos es comnena tardía, pero desde el principio, a diferencia de Monreale, el estilo no fue nunca bizantino puro. La divergencia respecto al estilo bizantino es más sorprendente desde que se ha demostrado que los detalles arquitectónicos de la tercera iglesia de San Marcos derivan directamente de modelos constantinopolitanos, no sólo de la



244. La Deesis. Relieve en mármol de la nave sur. Constantinopla, siglo XI o XII. *Venecia, San Marcos* (Alinari)

245. La Ascensión de Alejandro. Relieve en mármol en el lado norte. Constantinopla, siglo XI o XII. *Venecia, San Marcos* (Osvaldo Böhm).

iglesia de los Santos Apóstoles, del siglo VI, sino también de iglesias de fines del XI y del XII como la de Cristo en Cora, la de Pammakaristos y la del Pantocrátor. El renacimiento paleocristiano en boga en Venecia durante los siglos XII y XIII fue una imitación directa de una moda de Constantinopla. Por otra parte, en la escultura monumental, como en el mosaico, los artistas venecianos siguieron prontamente sus propios caminos. La espléndida Deesis [244] de la nave lateral sur de San Marcos, que data del XI o del XII, fue o bien encargada a la metrópoli o bien producto de un saqueo en ella, al igual que la Ascensión de Alejandro [245] de la fachada norte, el controvertido Hércules con un jabalí y el san Demetrio [246, 247] de la fachada occidental. La fantasía gótica de Hércules con la cierva Cerynitis en la misma fachada, quizá de hacia 1230, muestra la separación de los caminos. El relieve de la Teotokos Aniketos (Invencible) [248], actualmente en la Capilla de Zenón, lleva una inscripción según la cual «el agua que Moisés extrajo una vez de una roca merced a su plegaria fluye ahora merced a los esfuerzos de Miguel, a quien Cristo protege junto con su consorte Irene». Una creencia popular sostenía que el mármol formaba parte de la roca de la que Moisés hizo brotar el agua en el desierto, pero el panel debió de haber sido utilizado como icono votivo para una fuente o un acue-

246. Hércules. Relieve en mármol en la fachada occidental. Constantinopla, siglo XI o XII. *Venecia, San Marcos* (Osvaldo Böhm).

247. San Demetrio. Relieve en mármol en la fachada occidental. Constantinopla, siglo XI o XII. *Venecia, San Marcos* (Osvaldo Böhm).

248. La Teotokos Aniketos. Relieve en mármol. Segunda mitad del siglo XIII. *Venecia, San Marcos, Capilla de Zenón* (Osvaldo Böhm).

249. La Madonna dello Schioppo. Relieve en mármol en el transepto norte. Siglo XIII. *Venecia, San Marcos* (Osvaldo Böhm).

ducto. El único emperador bizantino al que puede referirse la inscripción es Miguel IX (1295-1320), cuya esposa, Ricta, Xene o María, era llamada también Irene, pero, dado que el relieve ejerció influencia sobre la escultura veneciana de principios del siglo XIV, esta fecha resulta demasiado tardía, eso sin hablar de lo improbable que era que se trajera escultura de Constantinopla después del regreso de los emperadores griegos a la ciudad. Es posible que la inscripción se refiera a Miguel, déspota del Épiro (1237-71), y que el relieve fuera traído de una de sus ciudades. En términos generales, las copias venecianas directas de

149/208

relieves bizantinos son flojas y amaneradas, y sólo la fusión de los estilos románico y gótico del norte de Italia y del Sacro Imperio Romano con los pastiches bizantinos prometerá una evolución rica. La escultura de la fachada occidental, sobre el pórtico central, y en realidad en la mayoría de las puertas —Porta di San Alippio, Porta dei Fiori, Porta di San Giovanni—, la Madonna dello Schioppo en el transepto norte [249] y el bautismo de Cristo en el baptisterio son etapas importantes en esta fusión. El extraordinario efecto que la primera visión de San Marcos ejerce sobre el espectador —dejando aparte la luz a cualquier hora del día o de la noche y el centelleo del mármol, el mosaico y los dorados— es el extraño connubio de las cúpulas bizantinas con una fachada románica y gótica. Nacida de una mente lombarda y veneciana, San Marcos se alza como una Afrodita bizantina entre fuentes de espuma gótica[22].

CAPÍTULO 11

DIFUSIÓN Y DECADENCIA DE LA METRÓPOLI

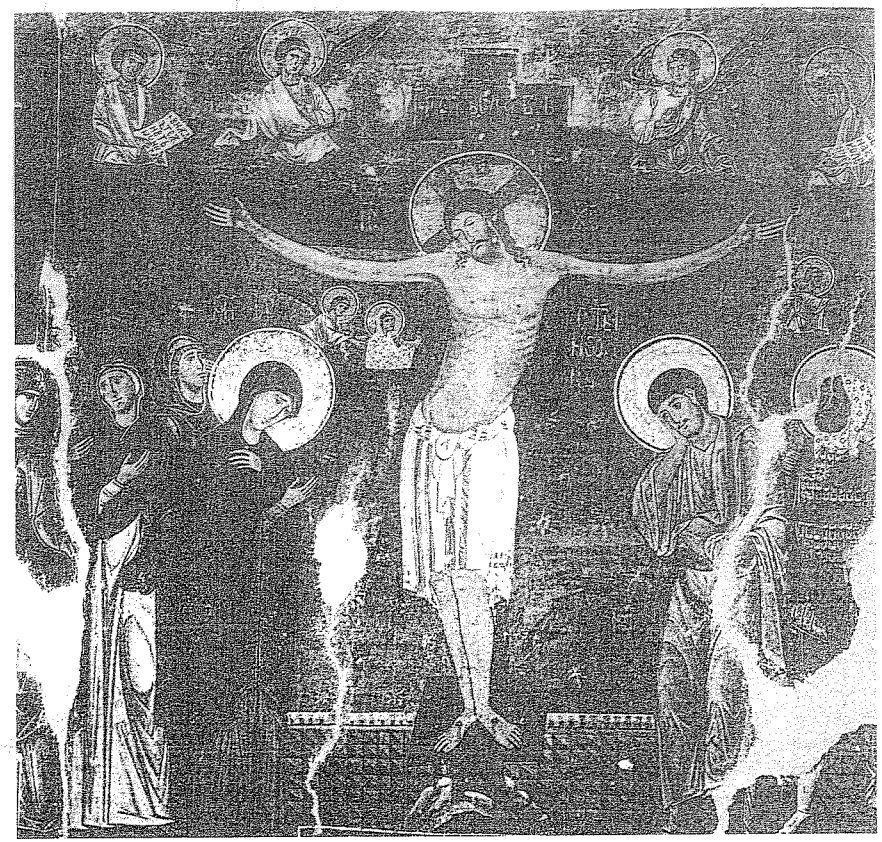
Si la tercera cruzada (1189-92) había contribuido poco a expandir las ambiciones latinas aparte de la conquista de Chipre, había servido para convencer a varios dirigentes de que la ocupación de Constantinopla era un esencial preliminar a la guerra contra los infieles. En estos términos escribió Federico Barbarroja al papa cuando le pidió su bendición para dicha empresa. El matrimonio de Enrique, hijo de Barbarroja, con Constanza, la heredera de Sicilia, unía dos reinos hostiles a los griegos; al convertirse en emperador del Sacro Imperio Romano, en 1190, su principal política consistió en instaurar el dominio imperial de Occidente sobre todo el Mediterráneo oriental. En 1195, el emperador bizantino Isaac II Ángelo fue depuesto y privado de la vista por su hermano, que asumió la púrpura como Alejo III, pero el cambio no fue para mejor. No sólo los alemanes sino también los serbios y los búlgaros se apresuraron a aprovecharse de la aparente debilidad del imperio; Alejo, en un desesperado intento de ganar tiempo, accedió a pagar un cuantioso tributo al emperador alemán. La recaudación de este impuesto, conocido como *alamanikon*, casi provocó una revolución. Alejo encontró tan difícil reunir la suma requerida que recurrió al extraordinario expediente de abrir las tumbas imperiales para extraer y fundir los tesoros de oro y plata que se hallaban en ellas. El tributo y el saqueo de las tumbas en 1197 debió de causar profunda impresión en el pueblo bizantino, que para entonces ya aborrecía a los latinos por su arrogancia y su codicia. El emperador alemán Enrique VI murió en septiembre de 1197, habiendo sido ya reconocido por los gobernantes de Chipre y Armenia Menor. Serbia era un estado virtualmente independiente. Las campañas de Bizancio contra Bulgaria y las intrigas bizantinas que tuvieron como consecuencia el asesinato de los príncipes Asen y Pedro no hicieron sino revelar la impotencia de la admnistración central; el joven príncipe búlgaro Kalojan reconoció la supremacía papal y fue coronado zar en 1197. Los venecianos, bajo la guía del anciano dogo Enrique Dandolo, vieron que la ocasión era propicia para un ataque contra la metrópoli; la cuarta cruzada, con un pretendiente bizantino en ella y estando dos de sus dirigentes vinculados por matrimonio con la familia imperial, les hacía muy bien el juego a los venecianos, y el 13 de abril de 1204 los latinos eran dueños de Constantinopla. Tras el inevitable saqueo de tres días, una de las ciudades más bellas del mundo quedó reducida a una ruina humeante. El botín obtenido de tres iglesias fue evaluado en cuatrocientos mil marcos de plata, más de cuatro veces la suma exigida por los venecianos para el transporte de la cruzada. Jamás —dijo Villehardouin— desde que el mundo fue creado se había visto tanto botín en ciudad alguna. Lo amargo de la victoria se reveló después. Una vez elegido un emperador latino y dividido el imperio como un feudo de Bretaña, era evidente que los cruzados no tenían ni idea de qué hacer con una economía mundial, una política mundial, un Estado mundial. El odio, la envidia y la codicia habían incitado a los dirigentes cristianos a actuar con una increíble estupidez política. Los griegos no olvidaron ni perdonaron. Solamente el papa Inocencio III era consciente del grave crimen cometido contra la civilización cristiana. Lo describió

como «un mundo de oscuridad» y se confesó debilitado por la decepción, la vergüenza y la inquietud[1].

Mientras los cruzados se hacían con feudos en Asia Menor y la Morea, los griegos empezaron de inmediato a enmendar la situación. Alejo y David Comneno, nietos del emperador Andrónico I, con la ayuda de su tía la reina Tamar de Georgia ocuparon Trebisonda y establecieron un dominio en Asia Menor, a lo largo de la costa del mar Negro. Miguel Ducas Ángelo Comneno, primo de Isaac II y de Alejo III y bastardo del *sebastocrator* Juan Ducas —la combinación de nombres ilustres es característica de la red de parentesco—, tomó el mando de la región que rodea Arta y se autonombró déspota del Épiro. León Sgouros casó con una hija de Alejo III y resistió obstinadamente en Corinto y en la Argólida. Más importante que ellos, Teodoro Lascaris casó también con una hija de Alejo III, estableció un dominio en Nicea y se atrajo a los elementos desarraigados de la Iglesia y el Estado bizantinos. En la Semana Santa de 1208 el nuevo patriarca Miguel Autoriano coronó emperador a Teodoro Lascaris y Nicea se convirtió a los ojos de los griegos en la capital del imperio legítimo. Pero ya no era el Imperio *Romano*. La posición de Teodoro fue confirmada por una sonora derrota de las tropas selyúcidas y latinas en 1211 cerca de Antioquía, a orillas del Meandro. En el curso de la batalla el sultán de Rūm murió a manos de Teodoro. Alejo III, que había solicitado la ayuda del sultán, fue encontrado entre los prisioneros y encerrado en un monasterio en Nicea. Teodoro no solamente había matado a su enemigo más peligroso sino que tenía en su poder al último pretendiente griego al trono bizantino que aún vivía. Entretanto, los emperadores latinos habían provocado una guerra búlgara y los serbios eran el poder dominante en los Balcanes[2].

Durante el reinado de Esteban Nemania (1169-96), a pesar del contratiempo que supusieron las expediciones del emperador Manuel en 1172 y del emperador Isaac II Ángelo en 1190, los serbios alcanzaron por fin la total independencia. Sin embargo, habían recibido su religión de la Iglesia bizantina y su cultura era esencialmente bizantina. Sus príncipes vestían atuendos cortesanos bizantinos, fundaban iglesias y monasterios dentro de la tradición de los Augustos y con frecuencia se retiraban a ellos antes de morir. Así, Esteban Nemania entró en el monasterio de Studenica después de su abdicación en 1196 y antes de retirarse al monte Athos. La literatura y el Derecho serbios deben mucho a la metrópoli. Finalmente, en 1345, Esteban Dušan habría de adoptar el título imperial y establecer el patriarcado serbio. No hay duda de que después del saqueo de Constantinopla hubo artistas griegos que huyeron a Serbia. Los testimonios empiezan en Studenica, en la iglesia de la Virgen, con pinturas fechadas en 1209 y obra del pintor del príncipe Vuka, hijo mayor de Esteban Nemania. El estilo de estas pinturas es totalmente distinto del de las de Nerezi o de Kurbinovo. En cierto modo el artista ha vuelto a las imágenes tradicionales del siglo XI, graves y contenidas. Parecen haberse evitado la exageración emotiva, las extrañas proporciones de las figuras y el personal tratamiento de los drapeados que se encuentran en Kurbinovo. La imponente representación de la Crucifixión [250] en la pared occidental del *catholicon* de la mencionada iglesia es una seria y monumental descripción de un tipo de acontecimiento. Está presente la ternura del primer estilo comneno sin el dramatismo de los últimos años. Las figuras están firmemente delineadas, los ropajes caen en pesados pliegues, a veces recogidos en las rodillas, y los protagonistas están de pie o flotan como en una demostración de fe. Esta cualidad épica habría de continuar en toda la pintura serbia del siglo XIII[3].

En Serbia occidental, en el antiguo Estado de Raška, el rey Ladislao I (1233-42) fundó



250. La Crucifixión. Pintura mural en el muro occidental. 1209. *Studenica, iglesia de la Virgen, catholicon* (Josephine Powell).

en Mileševa un monasterio y una iglesia dedicados a la Ascensión. La iglesia (1234-6) estaba destinada a ser el mausoleo del rey y se distinguió en el país, llegando a constituir un importante centro artístico, eclesiástico y político. San Sava, tío del rey, a su muerte en 1235 fue enterrado en Mileševa. Quemada y parcialmente reconstruida varias veces, la iglesia data en su forma actual de la década de 1860, pero la arquitectura es reconocida por especialistas serbios como la primera combinación claramente elaborada de elementos bizantinos y románicos en el arte serbio. Se han conservado tres series diferentes de frescos, algunos de los cuales están firmados por artistas de nombre griego —Jorge, Demetrio y Teodoro— aunque se les atribuye una autoría serbia; en la nave trabajaron pintores «cortesanos», en el nártex se empleó a pintores «monásticos» y en el exonár-

151/208

251. La Virgen Anunciada. Pintura mural. Entre 1234 y 1236. *Mileševa, iglesia de la Ascensión* (Instituto de la República para la Conservación de los Bienes Culturales).

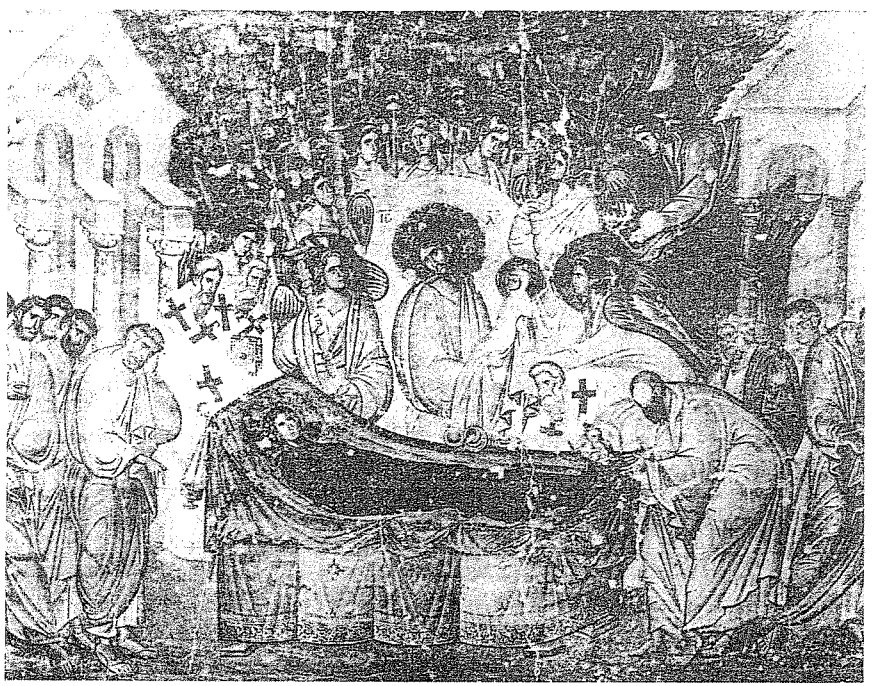
252. El Ángel en el Sepulcro. Pintura mural. Entre 1234 y 1236. *Mileševa, iglesia de la Ascensión* (Josephine Powell).

tex hay una tercera serie, pero las tres campañas datan del reinado de Ladislao. Parece posible sustituir «cortesano» por griego y «monástico» por serbio. Ante un fondo de oro se representan con gran dignidad y fuerza escenas de la vida de Cristo y la habitual reunión de santos. Los rostros están modelados con sensibilidad, por ejemplo la cabeza de la Virgen Anunciada [251], y los drapeados no tienen nada del manierismo del estilo comneno tardío. El complejo y emocionante Descendimiento de la Cruz está pintado con un notable sentido de la forma: el cuerpo inerte de Cristo sostenido por su madre en pie, otra María besando su mano, sus pies aún no liberados de la cruz. Hay una atmósfera de dolor profundo pero no histérico. En la escena donde las santas mujeres se hallan ante el ángel, en el sepulcro [252], las luminosas vestiduras blancas del mensajero y su noble rostro dominan la composición, con soldados durmiendo abajo, apiñados, la gran piedra en la que se sienta el ángel y las acobardadas mujeres a la izquierda. Fuesen griegos o serbios los pintores, la potente tradición clásica que emerge una vez más sólo podría provenir de una escuela metropolitana. Hay siempre algún elemento nuevo. El retrato del rey Ladislao [253], presentado a Cristo entronizado por la Virgen, parece haber sido pintado del natural y manifiesta sorprendente penetración psicológica. La misma lectura tiene lugar en el nártex, donde están retratados los reyes nemanios: san Sava, el rey Esteban I coronado; sólo el pictograma de Esteban Nemania como el monje Simeón resulta estereotipado y no da impresión de un conocimiento de primera mano. En el exonártex, restos de un Juicio Final sugieren que el artista no había aprovechado el contacto con una tradición metropolitana viva; es marcada la diferencia de calidad con las pinturas de la nave[4].

253. El rey Ladislao presentado por la Virgen a Cristo entronizado. Pintura mural. Entre 1234 y 1236. *Mileševa, iglesia de la Ascensión* (Josephine Powell).

En la iglesia de Moraća trabajó en 1252 un artista de notables capacidades. Puso en práctica los principios de una composición clara y articulada que encontramos en Mileševa, pero desafortunadamente sólo se ha conservado el ciclo de Elías en el diaconicón; el resto de la obra fue drásticamente repintado en los siglos XVI y XVII. Indudablemente, la mayor gloria del arte serbio o griego en el siglo XIII ha de buscarse en Sopoćani. El monasterio fue fundado por el rey Esteban Uroš I (1242-76) hacia 1256, y la iglesia dedicada a la Trinidad estaba destinada a ser mausoleo y catedral. Su madre, la reina Ana Dandolo, fue enterrada en el nártex y su muerte (en 1256 o 1258) fue representada en fresco en la pared norte del nártex. Uroš trasladó el cuerpo de su padre, el rey Esteban Prvovenćani (1195-1227), de Žiča (antes se hallaba en Studenica) a Sopoćani; su primo el príncipe Jorge fue enterrado allí y finalmente lo fue el propio Uroš, junto al muro sur de la iglesia y bajo el retrato del fundador. Un retrato del tercer arzobispo serbio, Sava II, hermano menor de Uroš y elegido en 1263, en el santuario, y los retratos del rey, la reina Elena de Anjou y sus hijos Dragutin y Milutin, en el nártex, hacen suponer que las pinturas fueran terminadas entre 1263 y 1268, año del matrimonio de Dragutin. La torre y el exonártex fueron añadidos tal vez hacia fines del siglo XIII o principios del XIV, y los

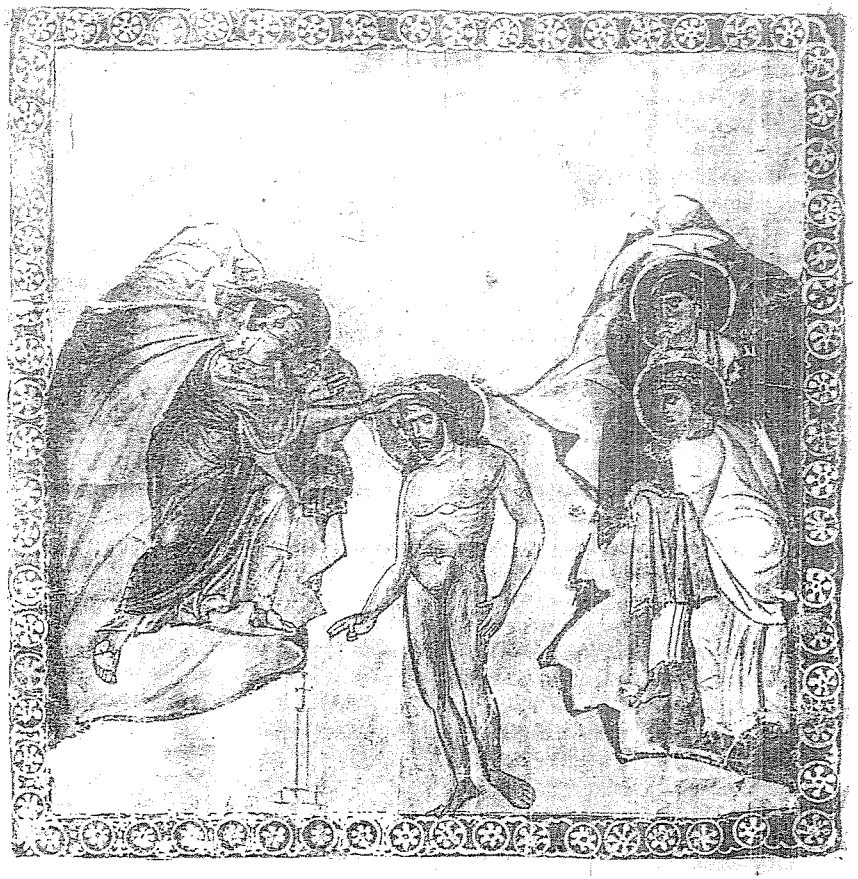
254. La Dormición. Pintura mural en el muro occidental de la nave. Entre 1258 y 1264. *Sopoćani, iglesia de la Trinidad* (D. Tasic).



frescos de este último datan del reinado de Esteban Dušan (1331-48; zar hasta 1355). En los ciclos más antiguos, los estudiosos serbios distinguen entre el estilo «cortesano» visible en Djurdjevi Stupovi, el nártex del rey Radoslav en la iglesia de la Virgen de Studenica, la iglesia menor de San Nicolás en el mismo monasterio, Mileševa, Moraća y Gradac, y el estilo «monástico» evidente en la nave de la iglesia principal de Studenica, la ermita de Pedro de Korisa en Žiča, la iglesia de los Santos Apóstoles de Peć y muchos otros lugares. En Sopoćani, como en Mileševa, se encuentran los dos estilos, el último en el nártex y en las capillas laterales. En la nave hay dos series de pinturas: en la zona superior del cuadrado central trabajó un maestro que se valió de un estilo arcaico que recuerda Kurbinovo y los Hagioi Anargyroi de Kastoria; marca fuertemente los perfiles, insiste en los pliegues de las telas y prefiere una gama de color bastante cruda. Los frescos de los espacios inferiores fueron ejecutados bajo la dirección de un gran artista formado, según algunos, en Salónica o Nicea, aunque en ninguno de estos centros ha quedado gran cosa para poder aventurar un juicio. El mencionado maestro dirigió distintas manos; acometió su tarea con una concepción de la composición que es monumental en escala, con masas rítmicas y formas modeladas con firmeza. Las frescas representaciones de escenas pastoriles se funden con las mayestáticas visiones de las grandes festividades, dispuestas ante un fondo de oro. Toda la energía del talento del artista se pone de manifiesto en su versión de la Dormición [254], en el muro occidental de la nave; entre fantasías arquitectónicas y multitud de apóstoles, ángeles y mujeres devotas, la Virgen yace en un lecho ornado con ricas colgaduras; detrás de ella está en pie Cristo sosteniendo su alma. La solemne escena está impregnada de ternura y gravedad, emoción contenida y moderación litúrgica. Después de Sopoćani, con la posible excepción del monasterio de Banjska, mausoleo del rey Milutin I, hoy totalmente en ruinas, hubo al parecer una pausa en la actividad artística. La siguiente etapa, que traería nuevos acontecimientos, tendría lugar a fines del siglo en Ócrida; hay que destacar que en aquella época Ócrida no formaba parte de Serbia[5].

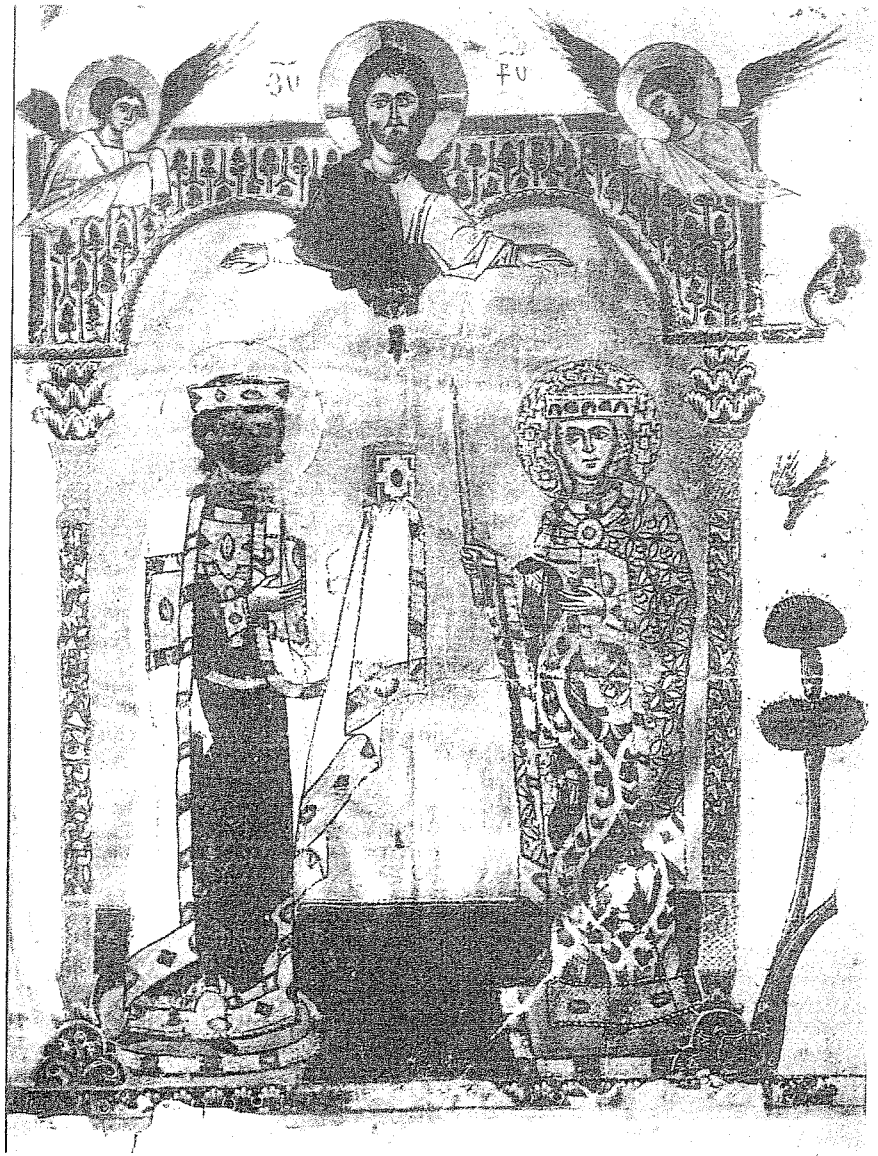
Hay muchos menos testimonios de actividad cultural en Bulgaria en esta época, pero en Bojana, cerca de Sofía, hay una pequeña sepultura-capilla decorada con pinturas de cierta calidad. Una inscripción alude a Kalojan, *sebastocrator*, primo del zar, nieto de san Esteban, rey de Serbia... en tiempos del fiel creyente, temeroso de Dios y amante de Cristo zar Constantino Asen, y da la fecha de 1259. Hay retratos del príncipe Kalojan y su esposa Desislava, del zar Constantino Asen y la zarina Irene, vestidos con trajes bizantinos de corte; son retratos pintados con un aire naturalista igual al que se percibe ya en Mileševa. La zarina era hija del emperador Teodoro II Lascaris de Nicea; cuando ella murió en 1270 el zar se casó con una sobrina del emperador Miguel VIII Paleólogo. Las conexiones con la civilización bizantina eran por lo tanto particularemente estrechas. En la capilla, la imagen de Cristo es designada *Chalkitis*, en referencia al icono que había sobre la puerta de bronce del Palacio Sagrado de Constantinopla; parece razonable suponer que el artista, tal vez búlgaro, se había formado o bien en la metrópoli o bien en un centro donde las antiguas tradiciones eran muy apreciadas. Decora la capilla el ciclo habitual de las Doce Fiestas con la adición de algunos santos búlgaros[6].

No parece que se produjeran manuscritos iluminados del tipo de lujo en los escritorios serbios ni búlgaros, pero en las regiones orientales del Imperio Bizantino, en Georgia y Armenia, hubo siempre una demanda de libros bellos. Los textos sagrados eran para los armenios el equivalente de los iconos para los griegos y no era infrecuente que se exhibieran antes de la batalla. Muchas de las



255. El Bautismo de Cristo. De unos Evangelios, MS. 1400 Kars (Armenia), mediados del siglo XI. *Venecia, Biblioteca Mekhitarista.*

ilustraciones a los textos son ajenas al arte bizantino y a su influencia; había fuertes tradiciones locales y un aroma oriental. De forma ocasional, sin embargo, en el siglo XI se produjeron manuscritos dentro de la esfera bizantina. Los Evangelios (Jerusalén, Biblioteca del Patriarcado Armenio, n.º 2556) escritos para Gagik, rey de Kars, probablemente entre 1029 y 1064, están lujosamente ilustrados con miniaturas y ricas bandas ornamentales. El retrato de Gagik, su reina y su hija es totalmente oriental: están sentados con las piernas cruzadas en un diván bajo cubierto con una alfombra, las mujeres vestidas a la manera persa; las sedas que llevan los tres son probablemente abasidas. Por otra parte, las escenas evangélicas están claramente copiadas de modelos bizantinos y el ornamento es una mezcla de decoración bizantina y armenia. Es muy posible que el artista fuese un armenio con cierta formación en un escritorio griego. Los Evangelios traídos de Trebisonda a Venecia, igualmente bellos (Biblioteca Mekhitarista de San Lázaro, n.º 1400), que en el siglo XII habían pertenecido a un noble cilicio, datan de las mismas fechas que los de Gagik y fueron producidos seguramente en la misma zona, aunque es concebible que algunas de las miniaturas a toda página con inscripciones griegas fueran pintadas por un griego. La Presentación, el Bautismo [255] y el retrato de san Juan parecen insertos en la tradición bizantina; por otro lado, algunas de las miniaturas, como el retrato de san Marcos y el de Cristo entronizado, son claramente obra de un armenio que no había pasado por una escuela bizantina. En la Gran Armenia continuaron produciéndose obras de carácter provinciano aun después de que los selyúcidas hubieran ocupado gran parte de Asia Menor, pero en Cilicia, donde los armenios formaron un nuevo reino que gozó de considerable prosperidad durante los siglos XII y XIII, se crearon importantes escritorios en el monasterio de Skevra, cerca de la fortaleza real de Lambron; en Mlidj, cerca de la fortaleza de Paperon; en Grner, Akner, Drazark y Sis, y sobre todo en la segunda mitad del siglo XIII en Hromkla, sede del *catholicos*. De hecho el *catholicos* Constantino I (1221-67) fue un gran patrón de las artes; su pintor T'oros Roslin rivalizó con el mejor que había producido Constantinopla. T'oros Roslin no estuvo solo en su tiempo: un tal Kyrakos trabajó en el mismo escritorio y otros dos pintores, Constantino y Barsegh, habían sido empleados por el obispo Juan, hermano del rey Het'um I y consumado escriba él mismo. Uno de los más bellos Evangelios producidos para el príncipe Vasak (Washington, Freer Gallery, n.º 32.18), otros Evangelios producidos para el mismo príncipe y los Evangelios de la reina Queran (Jerusalén, Biblioteca del Patriarcado Armenio, n.º 2563 y n.º 2568) no pueden ser atribuidos a ningún artista conocido. Las obras firmadas por T'oros Roslin corresponden a fechas entre 1256 y 1268; se ha argumentado de forma plausible que los Evangelios Freer fueran tal vez ejecutados bajo la dirección del maestro hacia fines de ese periodo. T'oros Roslin no conocía sólo modelos bizantinos; estaba igualmente familiarizado con manuscritos occidentales, con las producciones del reino de Jerusalén establecido por los cruzados e incluso con obras de arte chinas. Los cruzados habían puesto a los armenios de Cilicia en estrecho contacto con el mundo latino. Las hermanas e hijas de Het'um I casaron todas ellas con nobles francos; las costumbres de la caballería occidental fueron parcialmente adaptadas a la corte armenia: dos hijos de Het'um fueron armados caballeros en ceremonias que copiaban la costumbre occidental; se utilizaban el francés y el latín en algunos documentos oficiales de la cancillería armenia. Más extraordinaria es tal vez la influencia china y mongola, pero hay que recordar que ya en 1222 los mongoles habían hecho su primera aparición en Europa y que Kiev había sido destruida por ellos en 1240. En las páginas ilustradas por T'oros no faltan leones con melena alzándose entre halos y espirales en forma de llamas que cubren sus caras y cuerpos, pájaros de cola larga y alas de grulla china, árboles de tronco nudoso y retorcido, la montura de un jinete con cuello y cabeza como de búfalo de agua. No es sólo que el artista fuese ecléctico respecto a sus modelos; sus composiciones manifiestan una detenida observación de la vida contemporánea y de la gente que lo rodeaba. En los Evangelios fechados en 1262 (Jerusalén, Biblioteca del Patriarcado Armenio, n.º 2660), ejecutados para el príncipe León (después León II, 1270-89), los retratos de los evangelistas en vivos colores ante un fondo de oro siguen modelos bizantinos, aunque la ornamentación secundaria en los márgenes del

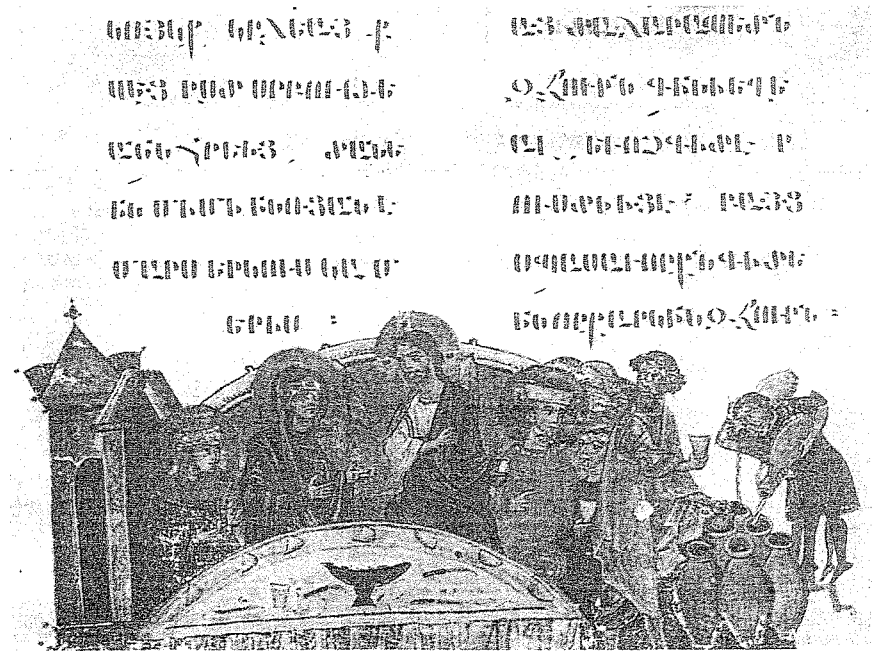


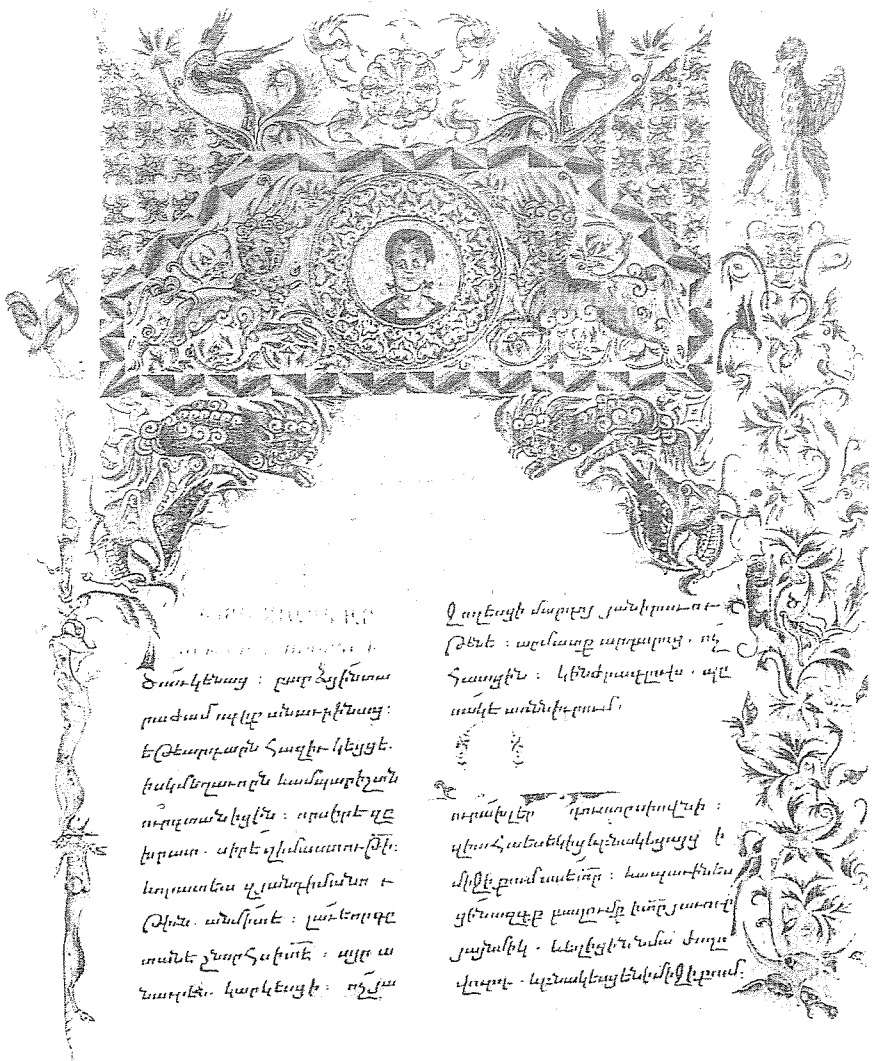
256. El príncipe León y la princesa Queran. De unos Evangelios, MS. 2660, fol. 288, ejecutados por T'oros Roslin en Hromkla. 1262. *Jerusalén, Biblioteca del Patriarcado Armenio.*

texto y las cabeceras (*khoran*) y las tablas canónicas, profusamente decoradas, contienen buena cantidad de invención cilicia. El retrato doble del príncipe León y la princesa Queran (fol. 288) [256] los presenta en atavío de corte, con corona y halo, pero no con los atributos cortesanos bizantinos, como tampoco las coronas son bizantinas en su forma. Las sedas que lleva la princesa Queran parecen estar basadas en modelos selyúcidas, mientras que las que lleva el príncipe León estaban de moda en diferentes partes de

257. Cristo en la casa de Leví. De unos Evangelios, MS. 32.18, pág. 373, ejecutados bajo la influencia de T'oros Roslin probablemente en Hromkla. Poco anterior a 1268. *Yerevan* (Éditions du Cercle d'Art).

258. Las Bodas de Caná. De los Evangelios Freer, página 548.





259. Cristo Emmanuel. De un leccionario evangélico, MS. 979, ejecutado probablemente por T'oros Roslin. 1288. *Yerevan* (Éditions du Cercle d'Art).

Oriente Próximo empezando por Constantinopla. En los Evangelios fechados en 1268 (Jerusalén, Biblioteca del Patriarcado Armenio, n.º 3627), la Crucifixión se deriva claramente de un modelo occidental (fol. 328), especialmente por lo que atañe al tipo de Cristo y a las personificaciones de la Iglesia y de la Sinagoga, ambas con coronas occidentales mientras que en el modelo bizantino sólo habrían llevado el maforión. La vestimenta contemporánea aparece con bastante frecuencia en los Evangelios Freer, especialmente en la escena de Cristo en casa de Leví [257] (pág. 373) y en las Bodas de Caná [258] (pág. 548). La influencia china es visible en una portada con una imagen de Cristo Emmanuel [259] en un leccionario de 1288 ejecutado para el rey Het'um y atribuido a T'oros Roslin (Yerevan, Matenadaran, n.º 979). El estilo de toda esta extraordinaria serie de manuscritos es notable por su vigor y vivacidad, su modelado plástico, su riqueza de detalle y de color y su asombrosa capacidad inventiva. En el siglo XIV, los pintores cilicios tuvieron que abandonar esta rica elegancia y volver a formas más sencillas y severas. Esta nueva manera habría de culminar en la obra de Sargis Pidzak —quien ejerció una influencia incluso mayor que T'oros Roslin, quizá porque era menos ecléctico y estaba más cerca de la tradición nacional— y en la de T'oros de Taron, que trabajó en la provincia de Siunik, Gran Armenia, durante la primera mitad del siglo XIV. Con la muerte de estos dos artistas llega a su fin la gran época de la iluminación armenia[7].

A pesar de los trastornos y de la diáspora de artistas de Constantinopla a partir de 1204, no parece haber duda de que algunos permanecieron en la ciudad en ruinas y trabajaron en encargos tanto griegos como latinos. El icono de la Virgen Chalkoprateia [260], actualmente en la catedral de Santa María y San Korbinian de Freising (Alta Baviera), al parecer se pintó en su fase inicial antes de 1235. El marco contemporáneo, dorado y

260. La Panagia Chalkoprateia. Icono pintado con su marco original plateado y esmaltado. Anterior a 1235 pero repintado hacia fines del siglo XIV. *Freising, catedral de Santa María y San Korbinian* (Hirmer Fotoarchiv).

con esmaltes, lleva una inscripción alusiva a Manuel Dishypatos, *kanstrisios* imperial y levita de Constantinopla que en 1235 se convirtió en metropolitano de Salónica (murió en 1261). El icono fue repintado por un artista bizantino que trabajaba en Italia hacia fines del siglo XIV, y el marco de metal sufrió añadidos por las mismas fechas. Una inscripción latina asevera que el icono constituyó un regalo imperial al duque Gian Galeazzo de Milán que después pasó por diversas manos hasta llegar a las del obispo de Freising, Nicodemo della Scala, el 23 de septiembre de 1440. Es posible que varios iconos del monte Sinaí que datan del siglo XIII procedan de la metrópoli, incluyendo un *Panagia he Paraklesis* muy estropeado, un Cristo Pantocrátor, un icono de san Nicolás combinado

261. La Virgen y el Niño entronizados entre ángeles. Icono. Constantinopla, siglo XII. *Monte Sinaí, monasterio de Santa Catalina.*

con una Deesis, apóstoles y santos, una Deesis fragmentaria y la Virgen y el Niño entre san Juan Bautista y san Jorge, todos de estilo esencialmente comneno. Hay sin embargo una Virgen con el Niño entronizada entre ángeles que parece muy posterior [261]. Las figuras conservan todavía el alargamiento comneno, pero los drapeados están cubiertos con un rayado formado por toques de luz dorada, las formas que hay debajo de las telas poseen una solidez nueva y la inclinación de los rostros en tres cuartos insinúa el manierismo de la época de los Paleólogos. Este icono ha sido incluido de forma convincente en la cadena de argumentos que ha llevado a los estudiosos a atribuir a un maestro bizantino dos hermosos iconos de la Virgen entronizada con el Niño, actualmente en Washington [262]. Tanto el icono Kahn como el Mellon proceden de La Calahorra, España, y, a pesar del característico «esquematismo de líneas doradas» común a ambos y al icono del monte Sinaí, manifiestan profundas influencias occidentales. Se ha apuntado por tanto que el maestro griego había visto la Madonna Rucellai del Duccio, que puede fecharse en 1285. Resulta que dos miembros de la casa imperial visitaron Occidente en la segunda mitad del siglo XIII. La emperatriz Ana-Constanza, hija de Federico II Hohenstaufen y viuda del emperador Juan III Ducas Vatatzes, había sido enviada de nuevo a Occidente después del fracaso de Miguel VIII Paleólogo en obtener el divorcio para casarse con ella. En 1269 Ana-Constanza marchó a Valencia a vivir con su sobrina Constanza, casada con Pedro III, después rey de Aragón, se hizo monja y murió en 1313. Es muy posible que hubiese llevado un artista griego en su comitiva. Es también probable, aunque menos, que un artista de esa procedencia hubiese acompañado al emperador Juan IV Lascaris, cegado por Miguel VIII en 1261, a la edad de once años, pero que se sabe que huyó posteriormente a Occidente y fue acogido por Carlos de Anjou en Sicilia hacia 1273. Aunque ha habido considerables diferencias de opinión acerca de la fecha de los iconos Kahn y Mellon, la más probable parece ser la última década del siglo XIII[8].

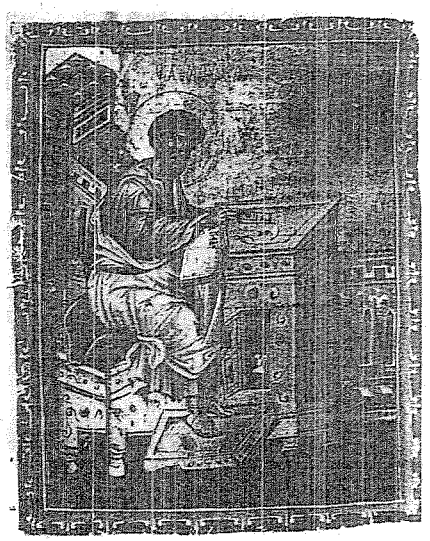
En la metrópoli se produjeron o adaptaron manuscritos para clientes latinos. Unos Evangelios (Atenas, Bibl. Nac., cód. 118) actualmente en mal estado de conservación, fueron copiados por el monje Sergio en la primera mitad del siglo XIII; los retratos de san Mateo, san Lucas y san Juan los muestran sosteniendo rollos con textos latinos. Por su estilo los retratos están próximos a los de otros Evangelios (París, gr. 54) escritos hacia mediados del XIII en griego con traducción latina. Sólo queda la mitad de las ilustraciones, pero incluyen retratos de los evangelistas sobre un fondo de oro así como varias escenas evangélicas, algunas de las

262. La Virgen y el Niño entronizados. Icono. Por un artista bizantino que trabajó en Occidente hacia fines del siglo XIII. *Washington D.C., National Gallery of Art* (Andrew Mellon Collection).

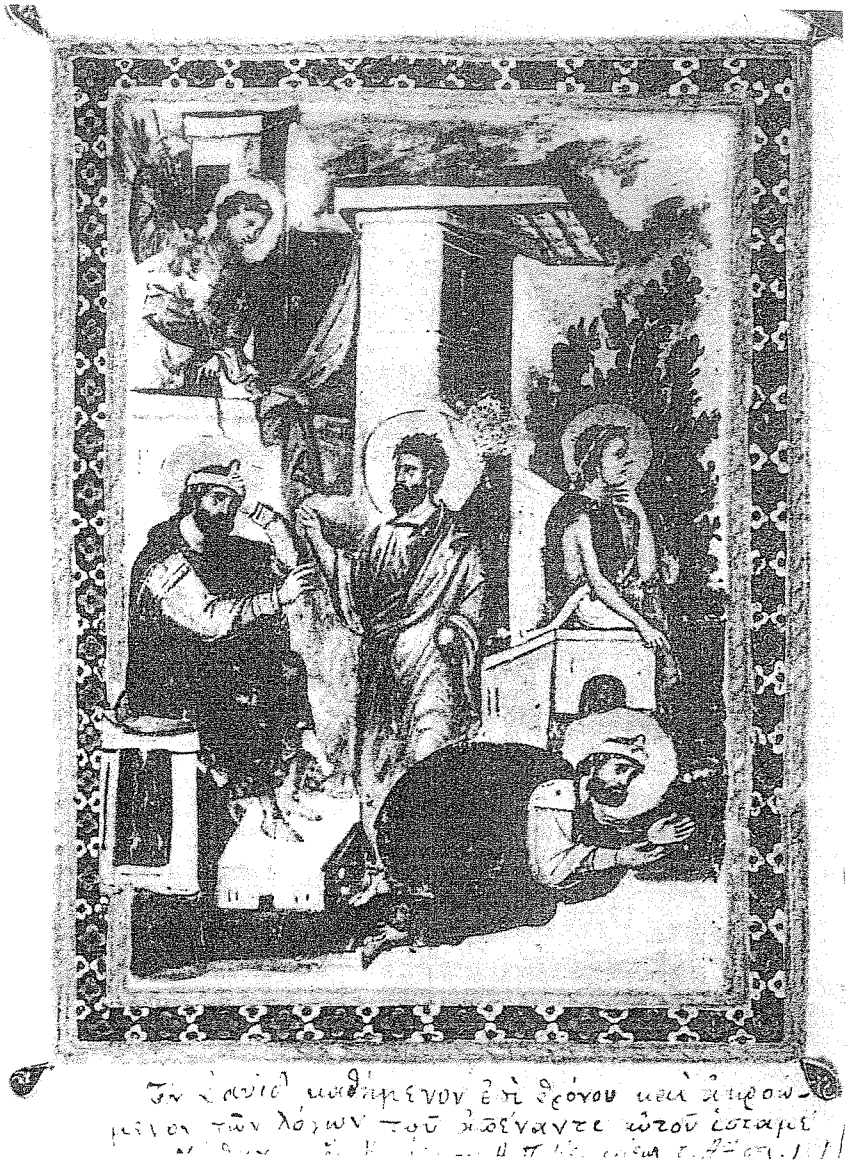
263. San Juan Evangelista. De unos Evangelios, MS. gr. fol. 278 verso. Constantinopla, siglo XIII. *París, Biblioteca Nacional.*

cuales tienen un cierto sabor italiano. Sin embargo, el códice parece ser copia directa de unos Evangelios del monte Athos (Iviron, cód. 5), aunque se ha señalado que está muy por debajo de éstos en elegancia y finura de ejecución. Un vistazo al retrato de san Juan [263] revela que las principales características del estilo paleólogo temprano están ya presentes: la remisión a modelos del siglo X, el ensanchamiento y encanijamiento de la figura en comparación con el alargamiento comneno, el interés por los detalles secundarios, la tendencia hacia un mayor naturalismo en los rasgos. Los Evangelios de monte Athos, con sus retratos de los cuatro evangelistas, unas treinta escenas de la vida de Cristo y algunas inscripciones latinas, parecen haber sido producidos en Constantinopla antes de 1260; en 1285 el nuevo estilo estaba ya consolidado. Un Evangelio escrito por el monje Teófilo en Constantinopla (British Museum, cód. Burney 20) contiene ilustraciones [264] que desarrollan aún más las nuevas y sólidas figuras colocadas ante macizas construcciones arquitectónicas en un nuevo sentido del espacio. Aun cuando no hay ninguna parafernalia en una escena dada, la representación de las figuras de santos ante un fondo de oro, como en Vaticano, gr. 1208, unos Hechos y Epístolas basados en Vaticano, cód. Cris. gr. VIII, 54, es de una calidad y una autoridad tan elevadas [265] que hay que pensar que un nuevo escritorio imperial estaba empezando a emplear a los mejores de los triunfantes griegos. Dos de las tablas canónicas de un evangeliario (Vaticano, gr. 1158) muestran monogramas paleólogos; el evangeliario llegó al Vaticano como regalo para el papa Inocencio VIII de la última reina de Chipre, cuya madre era una Paleóloga. Gr. 1208 tiene el

264. San Lucas. De unos Evangelios, MS. cod. Burney 20, fol. 142 verso. Constantinopla, 1285. *Londres, British Museum.*



265. San Lucas y Santiago. De una copia de los Hechos y las Epístolas, MS. gr. 1208, fol. 1 verso. Constantinopla, segunda mitad del siglo XIII. *Vaticano, Biblioteca Apostólica.*



266. David escuchando a Natán y haciendo penitencia. De un Salterio, MS. Hagiou Taphou 51, fol. 108. Constantinopla, siglo XIII. *Jerusalén, Biblioteca del Patriarcado Griego* (Exposición, Atenas 1964).

mismo origen. (Otra mujer de la familia, probablemente Teodora Raoulaina, sobrina del emperador Miguel VIII, recibió una educación de alto nivel y poseía una magnífica biblioteca, que legó a su monasterio favorito a su muerte en 1300.) El salterio del siglo XIII conservado en Jerusalén (Biblioteca del Patriarcado Griego, Hagiou Taphou 51) contiene una ilustración de David escuchando a Natán y haciendo penitencia [266] que muestra unas tendencias tan retrospectivas y tan cercanas a las tradiciones inspiradas por Constantino VII Porfirogéneta que el artista casi habría podido ser inspirado por el fantasma imperial. Es cierto que en Nicea no se podía alcanzar ese nivel de calidad en el tercer cuarto del siglo. Hay un grupo de versiones de grandes modelos bastante diluidas y de ínfima calidad —hay que recordar, desde luego, que se producía en Constantinopla buena parte del material de rutina, por ejemplo París, gr. 1335— que se considera producido en Nicea: el Nuevo Testamento de Chicago (Rockefeller McCormick 2400), los Cuatro Evangelios de Karahissar (Leningrado, Biblioteca Estatal, gr. 105), el Leccionario Holkham (MS 3), Monte Athos Lavra B 26 y un Nuevo Testamento regalado al rey Luis IX de Francia por el emperador Miguel VIII Paleólogo en 1269, (París, Coislin 200) son obras todas ellas impregnadas de manierismo tardocomneno, conservadas, por así decirlo, en frío pero sin el nuevo aliento de vida que se observa en Vaticano, gr. 1208[9].

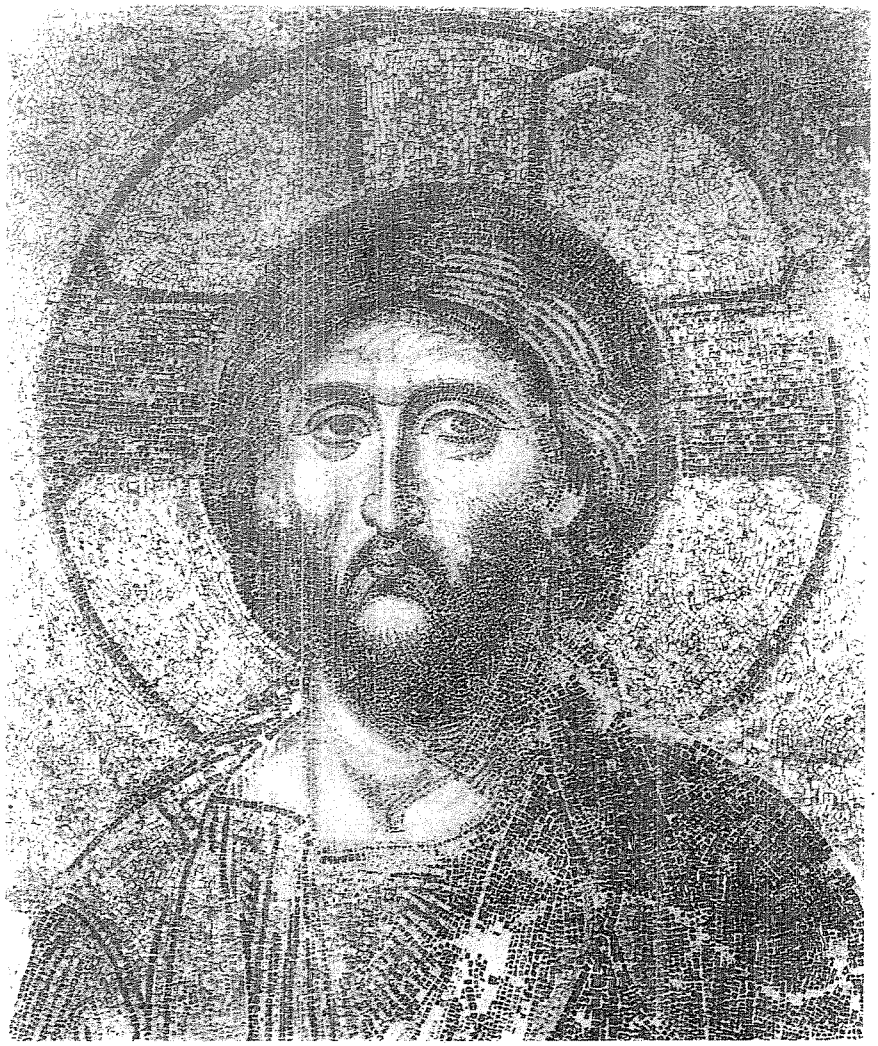
Poco se sabe de las fundaciones religiosas de los Lascaris. Juan Vatatzes contruyó un monasterio en Sosandra; Teodoro II Lascaris construyó una iglesia dedicada a san Trifón, el patrón de Nicea, y en su recinto fundó escuelas de gramática y retórica. Tanto Juan Vatatzes como su hijo Teodoro II fundaron bibliotecas; Nicéforo Blemides fue enviado a comprar manuscritos religiosos y científicos en Tracia, Macedonia, Tesalia y monte Athos. Blemides no era el único erudito de la corte; Nicetas Acominates y Jorge Acropolites fueron acogidos en ella y se convirtieron en tutores de Teodoro II. Hoy en día Nicea no es más que un pueblo miserable. Los testimonios conservados hacen pensar que dominaba en la nueva capital un conservadurismo tímido y frío. Parece también claro que en Trebisonda no se fomentaron nuevas inquietudes artísticas. La pinturas fragmentarias de la iglesia de Santa Sofía, que datan de mediados del siglo XIII, son al parecer obra de artistas llegados de Constantinopla. Las del monasterio Theokepastos, probablemente de principios del XIV, muestran signos del nuevo movimiento, pero aun así el estilo es desabrido y los colores crudos. La iglesia de Santa Ana, la más antigua de la ciudad y en la cual hay una inscripción alusiva a una restauración ordenada por Basilio I en 884-5, contiene unos cuantos restos de frescos a los que se han atribuido variadas fechas entre el siglo XIV y el XVI. Incluso en Épiro, donde el déspota Miguel había establecido en Arta una corte en rivalidad con la de Nicea con eruditos como Juan Apocaucus, Jorge Bardanes y Demetrio Comatiano, los monumentos conservados son por lo general decepcionantes. La iglesia de extraña construcción —en acrobacia sobre columnas— de la Panagia Parigoritissa (la Virgen de la Consolación), refundada por el déspota Nicéforo y su esposa Ana Paleóloga entre 1282 y 1289, contiene un estropeado mosaico de Cristo Pantocrátor rodeado de filas de ángeles y profetas [267], de hacia 1290. Aunque es uno de los monumentos paleólogos más antiguos, en los restos conservados hay escasa evidencia de que el nuevo movimiento tuviese aquí sus comienzos. La cabeza de Cristo recuerda el precedente de Dafni, más distinguido, y es una versión árida y vacua del noble y viejo tema[10].

Miguel Paleólogo, regente de Nicea, se vio dueño de la metrópoli casi de forma casual. Al principio se negó a creer a su hermana Eulogia, que lo despertó con noticias de Constantinopla. Pero la llegada de un se-

267. Cristo Pantocrátor. Mosaico de la cúpula. c. 1290. *Arta, Panagia Parigoritissa* (A. K. Orlandos).

gundo correo trayendo los atributos de Balduino II, que había abandonado el Palacio de las Blaquernas, confirmó el mensaje del general ocupante Alejo Strategopoulos; con gozo, Miguel se preparó para su entrada solemne. Dejaron en Nicea al emperador Juan IV Lascaris, de once años. Al cabo de un año, el niño fue cegado por el más humano de los seis métodos conocidos, como Miguel anunció, y fue encerrado en un castillo junto al mar Negro. Entretanto, el 15 de agosto de 1261, Miguel Paleólogo entró en la ciudad por la Puerta Dorada y, precedido por el icono de la Teotokos Hodegetria, atravesó la ciudad hasta la iglesia de Santa Sofía. Allí fue coronado por el patriarca Arsenio y finalmente se retiró al Palacio Sagrado, ya que Balduino II había dejado inhabitable el Palacio de las Blaquernas. Miguel VIII había llegado a una ciudad desolada, pero de inmediato empezó a reconstruir las murallas, drenar el puerto del Kontoskalion y reparar algunas de las iglesias, notablemente Santa Sofía y la Panagia Peribleptos. En poco tiempo la ciudad imperial comenzó a dar muestras de una nueva vida. Entre 1284 y 1300 se construyeron más iglesias: San Andrés en Krisei (Kodja Mustafá Pachá Djami), la iglesia sur del monasterio de Constantino Lips (Fenari Isa Djami) y la iglesia norte del monasterio de la Teotokos Pammakaristos, las tres quizá obra del mismo arquitecto. Pero algunos barrios de la ciudad no volvieron a desarrollarse. El oeste y el centro fueron abandonados gradualmente y la mayoría de la gente vivía junto a las costas del Cuerno de Oro y del mar de Mármara[11].

El panel de mosaico con una representación de la Deesis [268] de la galería sur de Santa Sofía fue restaurado probablemente en el curso de las reparaciones de la iglesia. Son tales la belleza y la calidad de este mosaico que han llevado a los expertos a fecharlo a fines del siglo XI o principios del XII; en la segunda mitad del XII hay ciertamente paralelismos estilísticos —especialmente Nerezi— que podrían respaldar la hipótesis de una fecha anterior a la conquista. Por otra parte, algunos han reconocido estrechas afinidades estilísticas con los mosaicos de la iglesia de Cristo en Cora (Kariye Djami), ejecutados en la segunda mitad del siglo XIV. Un examen técnico detallado podría resolver este dilema; parece haber razones para creer que existió un panel de fecha anterior. La tierna melancolía de la expresión de la Virgen, la seria concentración de san Juan Bautista y el aire atento y sereno de Cristo son sin duda de origen comneno, pero parece estar también presente el nuevo naturalismo —el tratamiento de los cabellos, la fisionomía, los drapeados y las manos— del estilo paleólogo. De manera semejante, los frescos de la iglesita de Santa Eufemia, cerca del Hipódromo, que incluyen catorce escenas de la *Passio Euphemiae* y representaciones

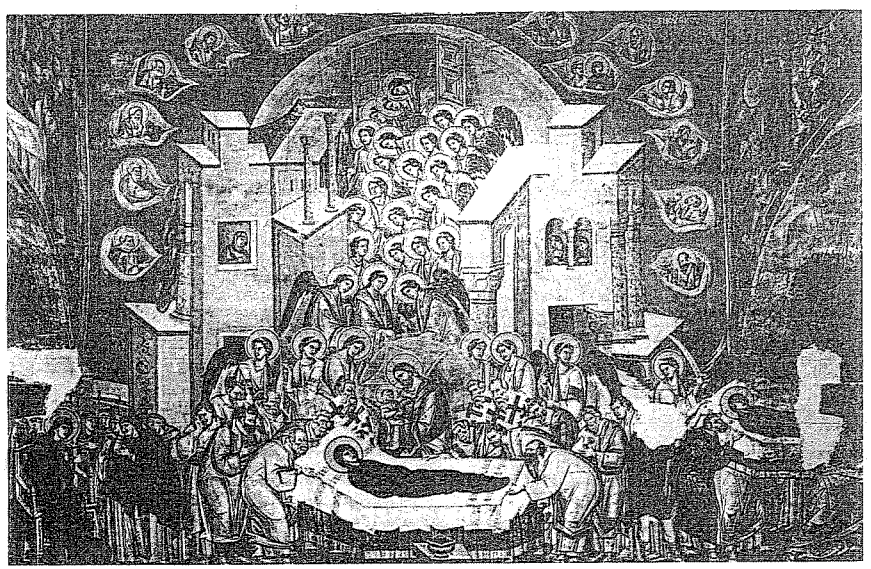


268. Cristo. Detalle del panel de mosaico de la Deesis en la galería sur. Fines del siglo XIII. *Estambul, Santa Sofía* (The Byzantine Institute, Inc.).

160/208

de san Jorge y san Demetrio, antes fechados en los siglos IX y X, han de ser vistos como obras de fines del XIII o comienzos del XIV. Durante las reparaciones realizadas en la iglesia de la Teotokos Pammakaristos, impulsadas por el gran chambelán Miguel Glabas hacia 1293-4, se añadieron a la fachada sur unos frescos que ahora se hallan en estado fragmentario pero que incluían un ciclo de la Dormición y una escena tipológica alusiva a la Virgen. Los fragmentos muestran a la Virgen orando en su casa de Jerusalén —una anécdota extraída del texto apócrifo del Pseudo Juan— y a Cristo apareciéndose en el ángulo superior izquierdo para anunciarle que va a abandonar este mundo; a san Pedro ante una pequeña torre cuadrada, sin duda mientras Cristo se dirige a él después de haber prometido a la Virgen que todo el que invocase su nombre hallaría misericordia, y más abajo la «Puerta Cerrada», uno de los símbolos tradicionales de la Virgen basado en Ezequiel 44, 2. Se ha sugerido que esta curiosa escena iba seguida en la fachada sur de otras escenas tipológicas: la Zarza Ardiente, la Escala de Jacob, la Piel de Gedeón, etc. La elaboración del tema de la Dormición y del ciclo narrativo de la Virgen en su totalidad parece ser una marcada característica del arte paleólogo. Aparece de nuevo en la iglesia de la Peribleptos (también conocida como San Clemente) de Ócrida, cuyas pinturas fechadas en 1295 están firmadas por dos o quizá tres maestros griegos: Astrapas, Miguel (que algunos creen hijo o discípulo de Astrapas y otros el mismo artista Miguel Astrapas o *tou Astrapou*, «como el relámpago») y Eutiquio. El ciclo de la Dormición de Ócrida está de hecho compuesto por episodios diferentes de los de la Pammakaristos y parece inspirado en una pastoral de Juan de Salónica. En vista de las reivindicaciones ser-

269. La Dormición. Pintura mural. c. 1295. *Ócrida, Iglesia de la Peribleptos* (Josephine Powell).



270. La Traición de Judas. Pintura mural. c. 1295. *Ócrida, iglesia de la Peribleptos* (Josephine Powell).

bias conviene recordar que Ócrida no formaba parte de Serbia en esta época; que la iglesia fue fundada durante el reinado de Andrónico II Paleólogo y su esposa Irene por el gran heteriarca Pragón Sgouros, que contrajo matrimonio con una hija de Andrónico II, y que los pintores griegos fueron llamados probablemente de Constantinopla o de Salónica. Todas las pinturas datan de la misma época excepto las de la capilla noroeste, fechadas en 1365, y el retrato funerario del noble serbio emparentado con Kral Marko, Ostoja Rajaković, que murió en 1379 o 1380. Aunque los colores de los notables y casi completos frescos resultan, tras haber sido restaurados, más bien toscos y chillones, el estilo es indudablemente el testimonio completo más antiguo de esta fase. Si se compara

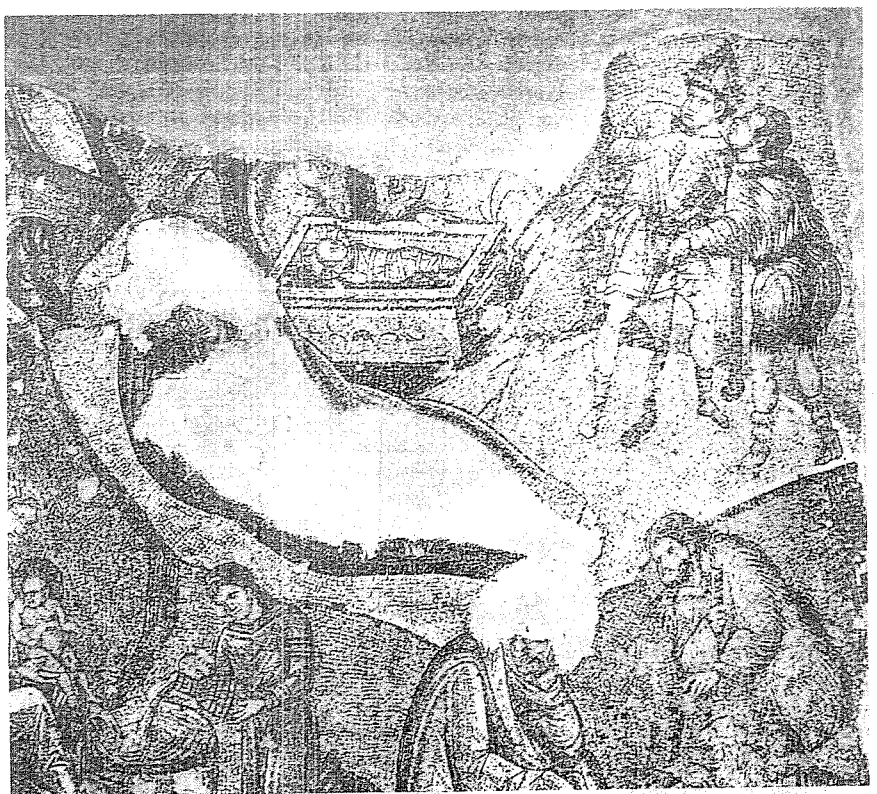
161/208

el tema central de la Dormición [269] con el de Sopoćani [254] es evidente que hay todavía mayor elaboración de la composición, más sentido aún de la plasticidad, una expresión más intensa y viva y unos contrastes más marcados entre la luz y la sombra. La escena de la Traición [270] es la violenta expresión de un drama en el cual la inmóvil figura de Cristo es el blanco de un torbellino de figuras guiadas por el macizo Judas, que casi amenaza con aplastar físicamente a su víctima.

Los frescos de la iglesia y el nártex del monasterio de Chilandari, en monte Athos, son considerados por especialistas serbios como obra de Miguel y Eutiquio, a principios del siglo XIV. Obras muy semejantes fueron las emprendidas en el Protaton de Kariye y en la iglesia de Vatopedi, en el Monte Sagrado, hacia 1300, y aunque «Astrapas» significa «como el relámpago» parece difícil creer que estos griegos trabajaran tan deprisa como para cubrir todas las iglesias de la zona con frescos del nuevo estilo. Parece más probable que hubiese un equipo de pintores procedentes de Constantinopla o Salónica trabajando en Macedonia y en Chalkidiki. No obstante, los nombres de Astrapas o Miguel Astrapas aparecen en Arilje en 1296, en Prizren entre 1307 y 1309 y en Žiča hacia 1310; por todos los motivos hay que admitir que fundaron la importante escuela serbia del rey Milutin[12].

El *parecclesion* de la Pammakaristos fue construido adosado al muro sur de la iglesia, probablemente hacia 1310, por la viuda de Miguel Glabas, María Ducaena Comnena Paleóloga, que en aquella época se hacía llamar Marta la Monja. El texto del epigrama de Manuel Files, que aún existe en la cornisa exterior, sugiere que Glabas abandonó el servicio de las armas sólo para morir. Su última campaña tuvo lugar en 1306, con más de sesenta años y martirizado por la gota, que le impidió tomar parte activa en las operaciones. El epigrama de Files es completado por otra inscripción en mosaico que rodea el frente del ábside, alusivo también a Marta la monja, quien «erigió esta acción de gracias a Dios en memoria de Miguel Glabas, su esposo, que fue un guerrero de renombre y un digno *protostrator*». El deambulatorio que rodeaba el edificio por los lados sur, norte y oeste fue añadido probablemente hacia mediados del siglo XIV y tal vez tuviera alguna relación con los retratos en mosaico del emperador Andrónico III (1328-41) y la emperatriz Ana de Saboya, retratos existentes en el siglo XVI que fueron ubicados a la derecha de una de las puertas exteriores. Este deambulatorio fue añadido probablemente para disponer de más espacio para tumbas; se hizo en una época en que se concedía escasa importancia a la conservación del epigrama de Files, tal vez algún tiempo después de la muerte de Marta la monja. Los bellos mosaicos, de estilo paleólogo pleno, que decoran el interior del *parecclesion* datan de la época de ésta y siguen en líneas generales el canon bizantino —Cristo Pantocrátor en la cúpula rodeado de doce profetas—, pero en el ábside del presbiterio aparece Cristo Hyperagathos flanqueado por la Virgen y san Juan Bautista, una forma de Deesis poco usual, con cuatro arcángeles en la bóveda. En la prótesis hay otra inusual variante de la norma en el ábside de Santiago, Hermano del Señor, la cual simboliza la fundación del patriarcado de Jerusalén, con san Clemente representando la sede de Roma y san Metrófanes de Constantinopla, primer obispo autentificado de la ciudad durante la época de Constantino el Grande, representando por tanto al patriarcado de Constantinopla. En el diaconicón aparecen los tres grandes Padres de la Iglesia: san Gregorio Teólogo en el ábside, san Cirilo y san Atanasio. Aparte de algunos santos y obispos sólo se ha conservado una de las fiestas de la Iglesia, el Bautismo de Cristo, que se halla al este de la cúpula, pero es razonable suponer que la Dormición ocupaba el muro occidental encima de la puerta; quizá solamente se representaron nueve de las doce fiestas habituales. Una cornisa y un friso escultóricos —pámpanos con pájaros y leones sueltos o en parejas— separan la incrustación de mármol (actualmente desaparecida) de los mosaicos. Se ha comparado un pequeño capitel con tres bustos de apóstoles, encontrado en la cisterna y conservado en el Museo Ayasofia, con la arquivolta escultórica de la iglesia sur del monasterio de Constantino Lips, fechada hacia 1300; procede tal vez de un iconostasio o de una tumba excavada en el muro. Aunque se ha afirmado que el capitel es una obra maestra del arte bizantino, no es de una gran calidad. En el nártex interior de la iglesia principal se encontró un trozo de entablamento de mármol con un busto de un apóstol sin barba (actualmente en el Museo Ayasofia). Es posible que proceda de un iconostasio comneno o paleólogo[13].

Casi contemporánea a la decoración del *parecclesion* de la Pammakaristos fue la fundación de la iglesita de los Santos Apóstoles de Salónica, según los monogramas tallados por el patriarca Nifón (1312-15); los fragmentos



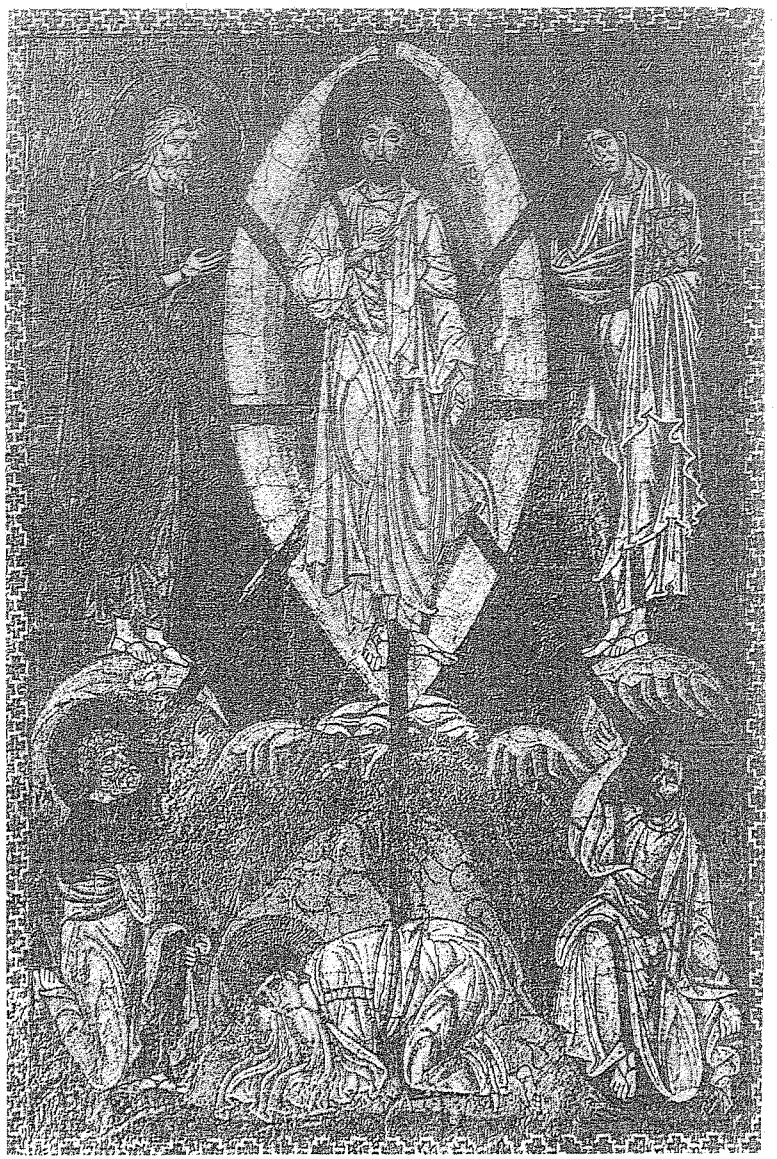
271. La Natividad. Fragmentos de un mosaico. Entre 1312 y 1315. *Salónica, iglesia de los Santos Apóstoles* (Photo Lykides).

162/208

272. El Descenso al Infierno. Fragmentos de un mosaico. Entre 1312 y 1315. *Salónica, iglesia de los Santos Apóstoles* (Photo Lykides).

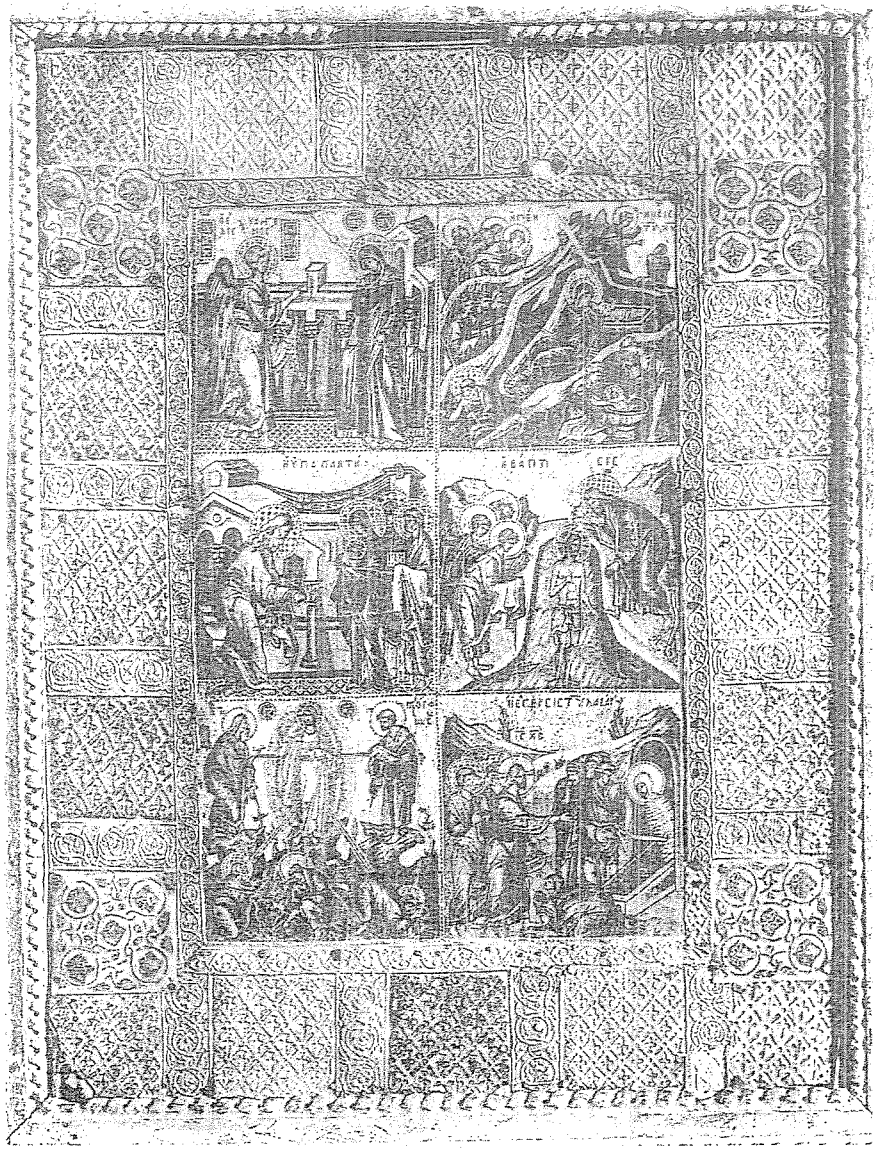
de mosaico y de pintura mural sugieren que el equipo vino casi con toda seguridad de Constantinopla. El mosaico de la bóveda de cañón sur representa la Natividad [271] y el Bautismo de Cristo; en la pared occidental están la Transfiguración y la Entrada en Jerusalén; en la bóveda de cañón norte la Crucifixión y el Descenso al Infierno [272]. Por lo que queda de las escenas se tiene la impresión de que están representadas con todo el dinamismo y la complejidad de los frescos de la Peribleptos de Ócrida y con toda la luminosidad y el exquisito sentido del color que se encuentran en la Pammakaristos y en la iglesia de Cristo en Cora. La multiplicación de los detalles y de las escenas de género, la intensidad de la expresión y el nuevo sentido de la forma son visibles en estas deliciosas obras en miniatura y recuerdan los pequeños mosaicos portátiles que se habían puesto tan de moda en la devoción del momento. Por fortuna se ha conservado cierto número de estos pequeños paneles: en Vatopedi y en el Gran Lavra del monte Athos, en el monte Sinaí, en Patmos, en tesoros de iglesias de Italia y Bélgica, en museos de Rusia, Europa y América. Originalmente, estos mosaicos, trabajados en oro, plata y lapislázuli y otras piedras semipreciosas, llevaban marcos de plata o plateados con esmaltes y piedras preciosas, pero conforme el imperio se fue empobreciendo los iconos eran despojados de sus ricos marcos. Entre los más bellos de estos iconos están la Transfiguración del Louvre [273], cuyo sistema de ajuste, de carácter comneno o paleólogo, ha inducido a los especialistas a atribuirle una fecha anterior; los dos paneles de las Doce Fiestas conservados en el Museo dell'Opera del Duomo de Florencia [274], obra que fue regalada a la iglesia de San Juan de esta ciudad en 1394 por una dama veneciana, Nicoletta da Grioni, viuda de un chambelán del emperador Juan VI Cantacuzeno (1341-55); un icono de san Demetrio, en Sassoferrato, y un icono de san Juan Crisóstomo [275], en la Dumbarton Oaks Collection[14].

La iglesia del monasterio de la Cora se encuentra bajando desde la Puerta de Adrianópolis de Constantinopla, cerca de la muralla teodosiana, cuyas majestuosas ruinas se extienden hoy desde el mar de Mármara hasta el Cuerno de Oro [59]. Sus orígenes se remontan a la historia antigua de la ciudad. El término Cora hace pensar que el monasterio fue fundado primero en una finca suburbana, posiblemente en las afueras de la ciudad antes de que fuera levantada las muralla teodosiana, pero posee también un sentido místico, extendido sobre todo en el siglo XIV, que denota un atributo de Cristo y de la Virgen. Cristo es la Cora, la morada de los vivientes; la Virgen es la Cora, la morada del Dios Inabarcable. Este último significado se hace evidente en la iglesia a través de diversas inscripciones que datan del siglo XIV y acompañan a las imágenes mosaísticas. El

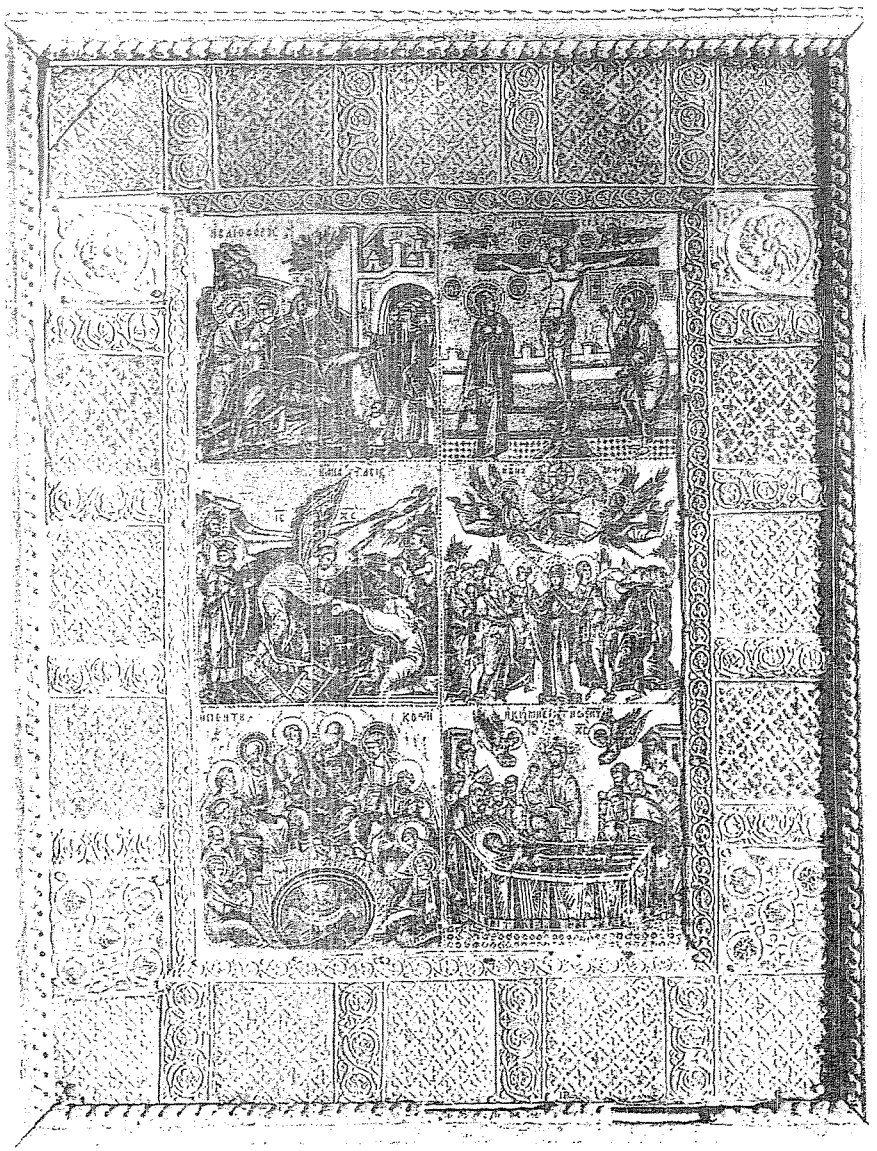


273. La Transfiguración. Mosaico en miniatura. Constantinopla, fines del siglo XIII o principios del XIV. *París, Museo del Louvre* (Giraudon).

163/208



274. Las Doce Fiestas. Mosaico en miniatura. Constantinopla, principios del siglo XIV. *Florencia, Museo dell'Opera del Duomo* (Alinari).



275. San Juan Crisóstomo. Mosaico en miniatura. Constantinopla, principios del siglo XIV. *Washington, D.C., The Dumbarton Oaks Collection.*

276. Cristo y la Virgen adorados por Isaac Comneno y Melane la Monja. Fragmentos de un mosaico en el nártex interior. *Estambul, iglesia de Cristo en Cora* (The Byzantine Institute, Inc.).

edificio actual es el resultado de tres etapas de construcción bizantina: los siglos XI, XII y XIV. La iglesia del XI fue profundamente alterada hacia 1120 por Isaac Comneno, tercer hijo del emperador Alejo I Comneno e Irene Ducaena y nieto de la fundadora María Ducaena. Se ha conservado su retrato en un mosaico conmemorativo de los patronos adorando a Cristo [276] y a la Virgen en el nártex interior de la iglesia junto con el de Melane, quien antes de hacerse monja era conocida como la Señora de los Mongoles, María Paleóloga, medio hermana de Andrónico II e hija natural de Miguel VIII. Había sido también patrocinadora del convento de la Teotokos Panagiotissa, cuya iglesia era conocida como de la Teotokos Mongoulion, pero hoy lo es más como Santa María de los Mongoles. María Paleóloga estuvo dos veces prometida con kanes mongoles y casó con uno de ellos, pero tras la muerte de su esposo regresó a Constantinopla. En 1307 estuvo a punto de casarse con el kan Harbadan en un intento de impresionar al sultán Osmán, que estaba amenazando la ciudad, pero el matrimonio no se celebró y ella ingresó en un convento. A principios del siglo XIV la iglesia de la Cora estaba tan deteriorada que hacía muy peligrosa su utilización. En 1275 el monasterio había sido ocupado por el patriarca Juan XI Bekkos, quizá a causa de su proximidad al palacio de las Blaquernas; posteriormente, el patriarca Atanasio I (1289-93; 1303-9) encontró de utilidad residir allí. La Cora estaba también cerca del palacio de Teodoro Metokitos, logoteta del tesoro privado y del erario público y finalmente gran logoteta de emperador Andrónico II. Teodoro, el principal hombre de Estado del momento, erudito de grandes talentos, científico y poeta, emprendió la restauración de la Cora, que se inició hacia 1315 y concluyó a fines de 1320 o principios de 1321. Ha quedado constancia de sus reivindicaciones del patrocinio de la iglesia en sus poemas y en los de su pupilo y amigo Nicéforo Gregoras, quien habría de convertirse en oponente e historiador crítico de la controversia hesicasta, pero en cualquier caso el mosaico sobre el tímpano que da paso a la iglesia desde el nártex interior lo representa vestido con el extraño atavío propio de su cargo —era entonces logoteta del tesoro público— y arrodillado ante Cristo, «la morada de los vivos» [277].

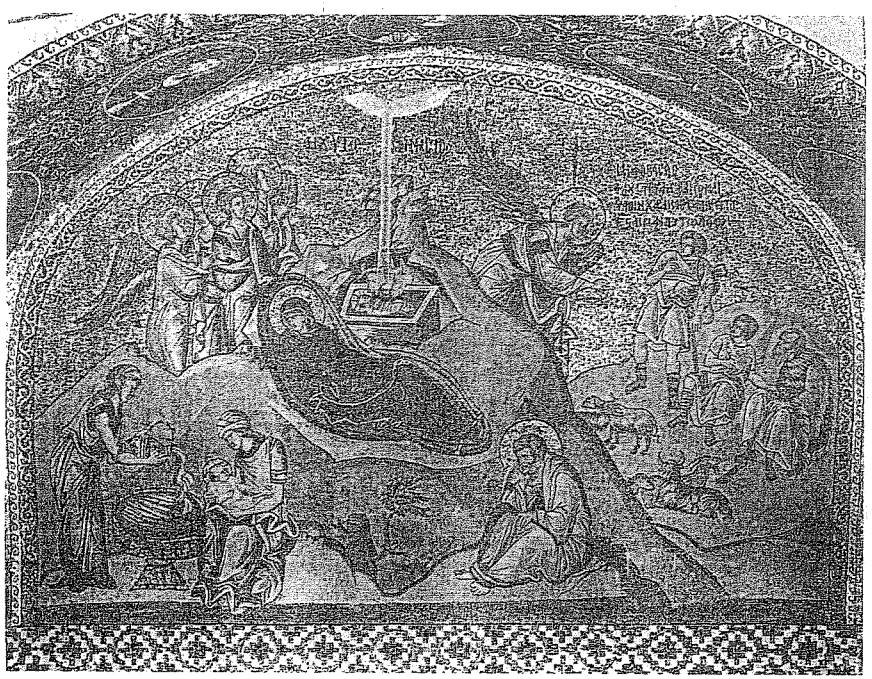
El mosaico y los frescos de la iglesia de la Cora están entre las obras clave del arte tardobizantino. Los mosaicos ya no se concentran en los misterios teofánicos, las fiestas litúrgicas o las invasiones de santos; ya no intentan subyugar al espectador con su tremenda majestad y su fulgor hipnótico; ya no son necesariamente sublimes; antes bien muestran con notable libertad de expresión la intimidad de una fe viva transfigurada por el oro y los colores brillantes, luminosa, exquisita y serena. Los mosaicos de las bóvedas y lunetas del exonártex contienen una genealogía completa de Cristo, ciclos de su infancia y su ministerio; los del nártex, escenas de la vida de la Virgen tomadas de los Evangelios canónicos y apócrifos. En los frentes y sofitos de los arcos hay figuras de santos. Además, hay un busto de Cristo sobre la puerta de entrada, frente a esta luneta otra con la Virgen y el Niño entre dos ángeles, grandes figuras de Cristo y la Virgen con vestigios de Isaac Comneno y Melane la Monja, y sobre la puerta que da a la nave Teodoro Metokitos ofreciendo su iglesia a Cristo entronizado. En el *catholicon* no se ha conservado ninguna de las fiestas de la Iglesia con la excepción de la Dormición —una composición bellamente contenida, sin la elaboración de la Peribleptos de Ócrida— en su lugar habitual sobre la puerta occidental. A los lados del presbiterio hay dos grandes paneles de mosaico: a la izquierda una figura de Cristo, «la morada de los vivientes», en pie, y a la derecha la Teotokos Hodegetria, «la morada del Dios Inabarcable»; ambos flanqueaban el *templon* o iconostasio, que

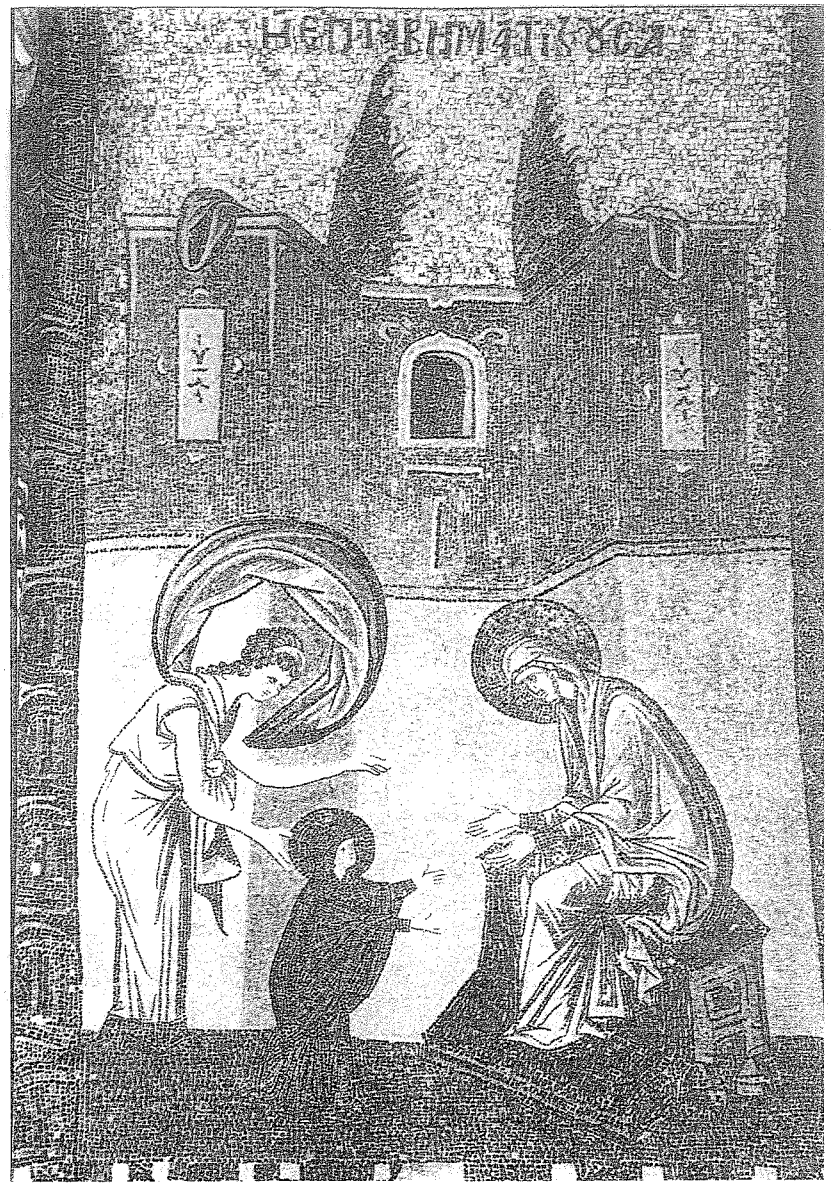
277. Teodoro Metokitos, logoteta del tesoro imperial. Detalle del mosaico del tímpano. *Estambul, iglesia de Cristo en Cora* (The Byzantine Institut, Inc.).

también contendría iconos portátiles y era un elemento característico de las iglesias bizantinas desde tiempos de los Comnenos. Más avanzado el siglo se añadió encima de la Virgen y el Niño un tímpano escultórico; dentro de éste hay un busto de Cristo Pantocrátor ejecutado al fresco. Parece probable que la talla de la piedra date de la misma época que la escultura que enmarca los arcosolios del *parecclesion*, que debe de ser de mediados o de la segunda mitad del siglo XIV, ya que interrumpe los frescos.

Incluso en una escena convencional como la Natividad [278], los artistas paleólogos han reducido la escala del gran tema hasta convertirlo en un idilio encantador en el cual los ángeles, los pastores y las comadronas, los habitantes del cielo y los habitantes de la tierra, están de conversación en torno a las figuras centrales. El fondo de oro proporciona una apariencia de irrealidad a algo que es en lo esencial una escena bucólica. Esta dicotomía entre lo real y lo irreal, lo natural y lo sobrenatural, invade los ciclos pero nunca resulta forzada. Los escenarios, plataformas y accesorios teatrales sobre los cuales o ante los cuales se sitúan las figuras quedan en cierto sentido integrados por el universal fondo de oro. Muchas de las escenas, como la Inscripción de san José y la Virgen para el pago de impuestos, parecen nuevas dentro del arte bizantino; una de las más encantadoras de estas escenas «nuevas» es la de los Siete Primeros Pasos de la Virgen [279]. De-

278. La Natividad. Panel de mosaico del nártex. *Estambul, iglesia de Cristo en Cora* (The Byzantine Institute, Inc.).





279. Los Siete Primeros Pasos de la Virgen. Mosaico del nártex. *Estambul, iglesia de Cristo en Cora* (Josephine Powell).

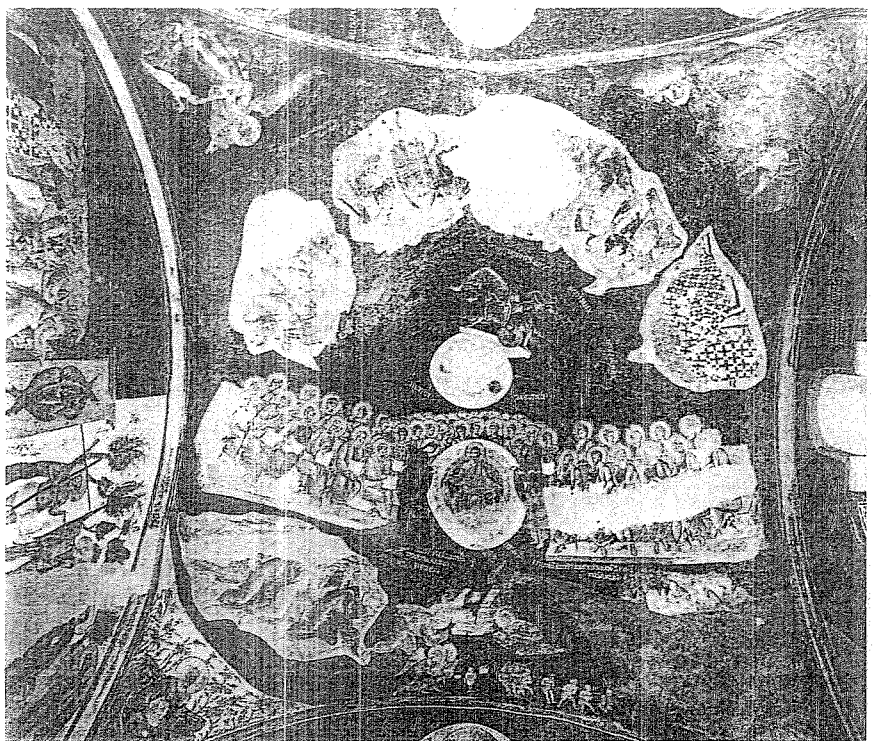
167/208

280. El Descenso al Infierno. Pintura mural del ábside. *Estambul, iglesia de Cristo en Cora, parecclesion* (The Byzantine Institute, Inc.).

lante de su sencillo fondo arquitectónico coronado por dos cipreses, la Virgen, vigilada con preocupación por una sirvienta cuyo velo describe un gran arco rojo por encima de la cabeza de la Virgen, camina hacia santa Ana, que está sentada. Esta humanísima escena es narrada con extrema ternura y gracia y con esos diferentes niveles de significado y recuerdo tan apreciados por los bizantinos. Ya sólo la figura de la doncella con su velo trae reminiscencias del legado clásico, los salterios de Constantino VII Porfirogéneta, las tradiciones de la Biblioteca Patriarcal. Al mismo tiempo, la línea y el color del velo y su manera de flotar, en contraste con la túnica azul pálido de ribete dorado y con el muro rosa y marrón, son un auténtica delicia visual. Esto no es más que un pequeño ejemplo de la infinita variedad inventiva dentro de una sólida tradición, así como de la belleza sensual de los mosaicos de la Cora.

El *parecclesion* fue proyectado como una capilla mortuoria: cuatro nichos planos contuvieron en tiempos sarcófagos y sobre ellos, en la parte de atrás y en los sofitos del arco, había retratos de los difuntos. Los frescos están dedicados a temas de la Resurrección y el Juicio, de la mortalidad y la salvación, de la importancia de la Virgen en el plan divino para la redención del hombre, ayudada por los profetas y los santos. El extremo oriental de la capilla está dominado por un magnífico Descenso al Infierno [280] en el ábside, que ha de ser clasificada como una de las

grandes pinturas de todos los tiempos. A ambos lados de la bema se representan dos milagros de Cristo, la Resurrección del hijo de la viuda y la de la hija de Jairo. En la contigua bóveda cupular de la crujía oriental y en sus dos lunetas se extienden las numerosas escenas y elementos que acompañan al Juicio Final [281], también una de las obras maestras del arte bizantino. La cúpula sobre la crujía occidental está dedicada a la Virgen: bustos de la Virgen y del Niño rodeados de ángeles; en las pechinas cuatro himnógrafos, san José de Damasco, san Cosme el Poeta, san Juan el Poeta y san Teófanes, componen himnos alusivos a la Virgen y al carácter funerario de la capilla. Una amplia zona de la crujía occidental está decorada con sucesos del Antiguo Testamento vistos como parte de la tipología de la Virgen: la Escala de Jacob, la Zarza Ardiente, los vasos sagrados depositados en el Santa Sanctórum del templo de Jerusalén, las puertas cerradas de Jerusalén y el altar de Moisés. Da la casualidad de que los himnos de dos de los himnógrafos de las pechinas se refieren también a la Escala de Jacob y a María, que es la escalera entre la tierra y el cielo o el puente que lleva de la muerte a la vida a todos cuantos la alaban. Finalmente, en el extremo occidental de la zona superior, sobre la entrada

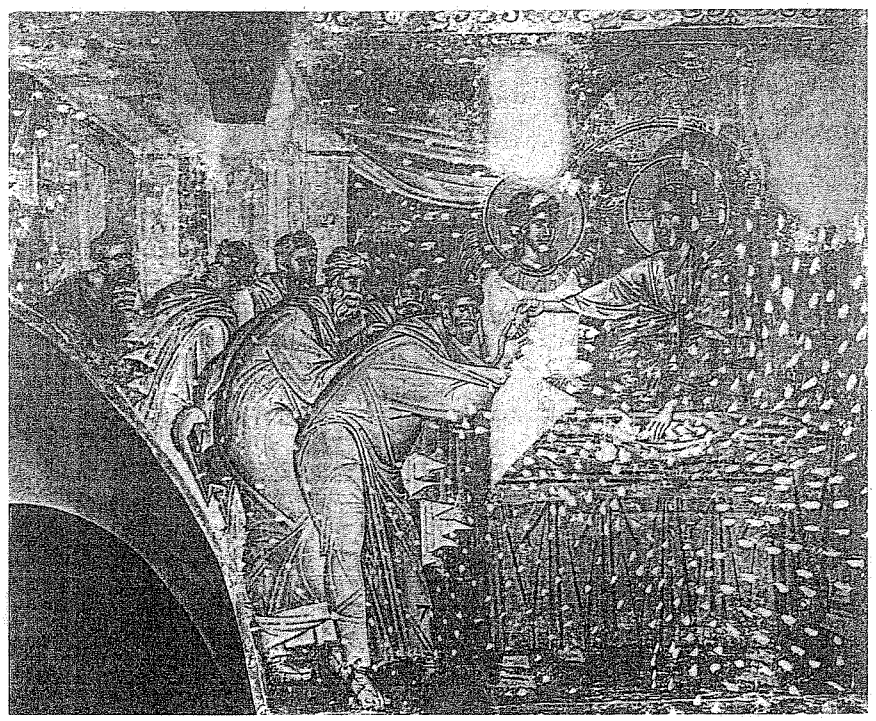


281. El Juicio Final. Pintura mural de la bóveda. *Estambul, iglesia de Cristo en Cora, parecclesion* (The Byzantine Institute, Inc.).

principal a la capilla, están representadas las almas de los justos en la mano de Dios. Entre las figuras aisladas de los muros de la capilla hay una serie de seis Padres de la Iglesia y veinte santos y mártires. Son identificables pocas de las sepulturas de nicho; una en la pared sur de la crujía occidental correspondía a un miembro de la familia Tornikes. En el nártex exterior estaban enterrados Irene Raoulina Paleóloga, viuda de Constantino Paleólogo (hermano de Andrónico II) y suegra de Irene (hija de Teodoro Metokitos), y un tal Demetrio, al parecer de linaje real[15].

Los acontecimientos contemporáneos en Serbia seguían de cerca el arte de la metrópoli. Durante el reinado de Esteban Uroš II Milutin (1282-1321) el poder serbio experimentó una expansión aún mayor, Macedonia fue ocupada en su totalidad y el descubrimiento de ricas minas de plata explotadas por los alemanes había aumentado considerablemente los recursos serbios. Es comprensible que la administración bizantina aceptara de mala gana la ocupación del norte de Macedonia; Teodoro Metokitos fue enviado en cinco ocasiones a la corte serbia con objeto de llegar a algún acuerdo sobre la cuestión. Es indicativo de la básica debilidad del imperio bizantino el que se viese obligado a aceptar este hecho consumado. Cuando

282. La Comunión de los Apóstoles. Pintura mural. Entre 1306 y 1309. *Prizren, iglesia de la Bogorodica Ljeviška* (K. Denitch, Instituto de la República para la Conservación de los Monumentos Culturales):

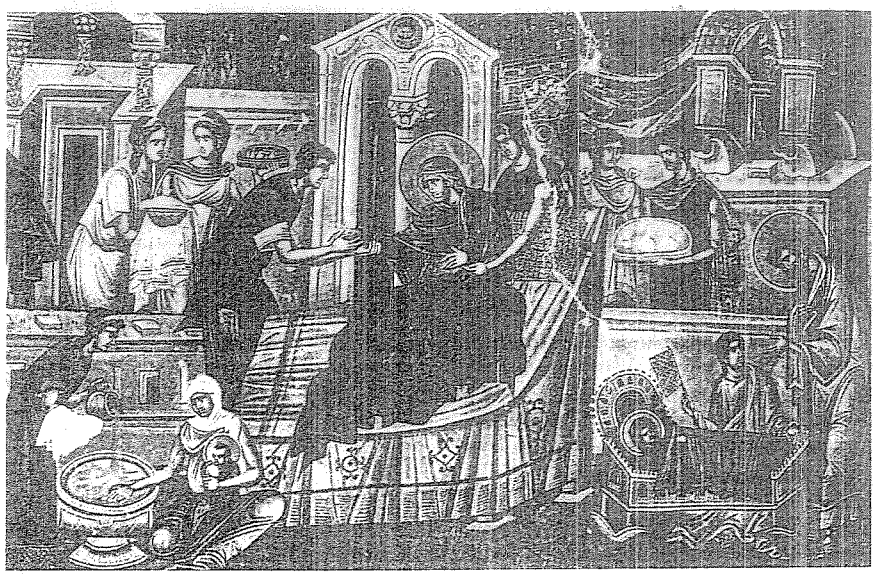


llegaron a dicho acuerdo, en 1299, el emperador Andrónico II otorgó en matrimonio a Milutin a su hija Simonis, de cinco años de edad, y como dote reconoció las ciudades ocupadas, entre las cuales estaba Skoplje. A partir de esta época, las relaciones de Milutin con Constantinopla fueron cordiales y la influencia cultural bizantina se intensificó todavía más. La arquitectura de las iglesias serbias a comienzos del siglo XIV se tornó más complicada: los altos muros con multitud de arcos y aberturas excluían la decoración monumental del pasado. Los temas se dividían en ciclos dispuestos en bandas horizontales pero, como en el pasado, las funciones litúrgicas de determinadas partes de la iglesia dictaban la elección del tema. Los espacios quebrados, las zonas menores, el tamaño reducido podían ser adaptados sin dificultad a la nueva intimidad del estilo paleólogo. Entre 1306 y 1309, el rey Milutin reconstruyó la iglesia de la Bogorodica Ljeviška de Prizren añadiéndole cinco cúpulas, un nártex y un exonártex sobre el cual se levantó un campanario. Las pinturas del nártex están firmadas por los maestros Nicolás y Astrapas. El retrato del fundador en el interior de la iglesia lo muestra con todos los atributos bizantinos completados por la corona imperial, el cetro y la *akakia*; los ojos, boca y cejas caídos sugieren algo de la comprimida y temeraria energía del hombre. La Comunión de los Apóstoles [282] se coloca ante un complejo fondo arquitectónico; la sólida masa de los apóstoles inclinados contrasta un poco con las delgadas figuras de Cristo y los ángeles; los drapeados son una red de líneas sombreadas; los rostros de los apóstoles están pintados dentro de una aproximación al realismo tal vez superficial.

La Iglesia del Rey, en Studenica, fue fundada por Milutin en 1313-14 y dedicada a san Joaquín y a santa Ana. El retrato de aquél [283] presenta la misma figura solemnemente coronada y ataviada de Prizren, pero esta vez lleva en sus manos un modelo

283. El rey Milutin. Pintura mural. 1313-14. *Studenica, Iglesia del Rey* (Josephine Powell).

de la iglesia de Studenica. Los frescos, aunque no están firmados, se insertan totalmente en la tradición de la escuela y en realidad del estilo paleólogo. La Natividad de la Virgen, en una escena más desarrollada que la de la iglesia de Cora, está representada ante una fantasía arquitectónica típica de la escuela serbia; hay gran cantidad de detalles secundarios [284]: numerosos sirvientes atienden a santa Ana; la Virgen aparece a la derecha en la cuna con una muchacha abanicándola, mientras san Joaquín está allí al lado en pie, aparentemente en profunda conversación con ella; a la izquierda la Virgen está a punto de tomar un baño, con la comadrona comprobando la temperatura del agua. Los frescos de la iglesita de San Nicetas de Skoplje fueron firmados por Miguel y Eutiquio hacia 1310; se cree que los artistas se trasladaron desde allí a Studenica. Después pasaron a trabajar en la iglesia de San Jorge, Staro Nagoričino, que había sido reconstruida «desde los cimientos» en 1313, el año de la victoria sobre los turcos; fue decorada con pinturas en 1317. Los frescos comprenden escenas de la Pasión de Cristo y de la vida de la Virgen en la capilla norte, de las leyendas



284. La Natividad de la Virgen. Pintura mural. 1313-14. *Studenica, Iglesia del Rey* (K. Denitch, Instituto de la República para la Conservación de los Monumentos Culturales).

de san Jorge y san Nicolás en la capilla sur, y en el nártex se ilustra todo el calendario de la Iglesia. La última iglesia cuya decoración fue firmada por Miguel y Eutiquio es la de Gračanica, en 1321, en la cual Miguel pintó algunos de sus frescos más hermosos. La representación de Elías en el desierto es notable no sólo por su tratamiento del rostro y de la figura sino también por el extraño paisaje estilizado, en medio del cual Elías aguarda la llegada del cuervo. Esta estilización muestra el camino que conducirá a los progresos de Mistra[16].

Tras la muerte del rey Milutin los asuntos del reino fueron perturbados por conflictos dinásticos. El hijo de Milutin, Esteban Uroš III (1321-31), logró ascendencia finalmente y procedió a prestar su apoyo al emperador bizantino Andrónico II contra su nieto Andrónico III. Este último, al alcanzar el poder supremo, formó de inmediato una alianza con los búlgaros, pero en la batalla de Velbužd en 1330 los serbios resultaron vencedores y el zar búlgaro Miguel pereció en la lucha. A pesar de la victoria de Esteban Uroš III, los nobles habían dejado de confiar en él. Fue depuesto y estrangulado en 1331. Su hijo Esteban Dušan, que posteriormente habría de asumir un título imperial, fue coronado en su lugar. La agitación de la época no interfirió con los proyectos constructivos reales. Uroš III fundó en Dečani, en 1328, una iglesia destinada a ser su mausoleo, pero no se concluyó hasta 1335. El franciscano Vita de Kotor construyó la iglesia bajo la dirección del arzobispo Danilo II y la decoración fue encomendada a «pictores graeci» de Kotor. Estos pintores eran inferiores a los maestros del rey Milutin y, aunque algunas de las escenas concretas poseen cierto encanto —por ejemplo san Felipe y el eunuco de la reina Candace [285]—, hay que decir que la iconografía aventaja al arte: no solamente aparecen el Génesis, la Pasión y el Juicio divididos en numerosas escenas sino que también se ilustra sin tregua todo el calendario de la Iglesia, como en Staro Nagoričino. La iglesia de San Nicolás de Psača fue edificada en la época del zar Esteban Dušan poco antes de 1358, pero los frescos datan de después de 1366, cuando Vukašin era rey. Los retratos de la iglesia representan al zar Esteban Dušan, al rey Vukašin, al *sebastocrator* Vlatko y a su esposa Vladislava, al príncipe Pasko, a la princesa Ozra y al hijo de Vlatko, Uglješeva. Vlatko y Pasko tienen en sus manos el modelo de la iglesia. Estos retratos, que poseen cierta calidad, constituyen un aspecto importante del arte medieval serbio. Las pinturas de Ravanica, fechadas en 1376-7, están firmadas por Constantino. Hacia fines del siglo XIV, la escuela del metropolitano Juan, cerca de Prilep, volvió a un estilo más monumental en parte basado en los modelos del siglo anterior. Hubo asimismo una vuelta a los colores más claros y brillantes y un renovado intento de penetración psicológica en el retrato. La obra más bella de la escuela se encuentra en el monasterio de San Andrés, a orillas del río Treska;

285. San Felipe y el eunuco de la reina Candace. Pintura mural. Poco anterior a 1335. *Dečani, iglesia* (Instituto de la República para la Conservación de los Bienes Culturales).

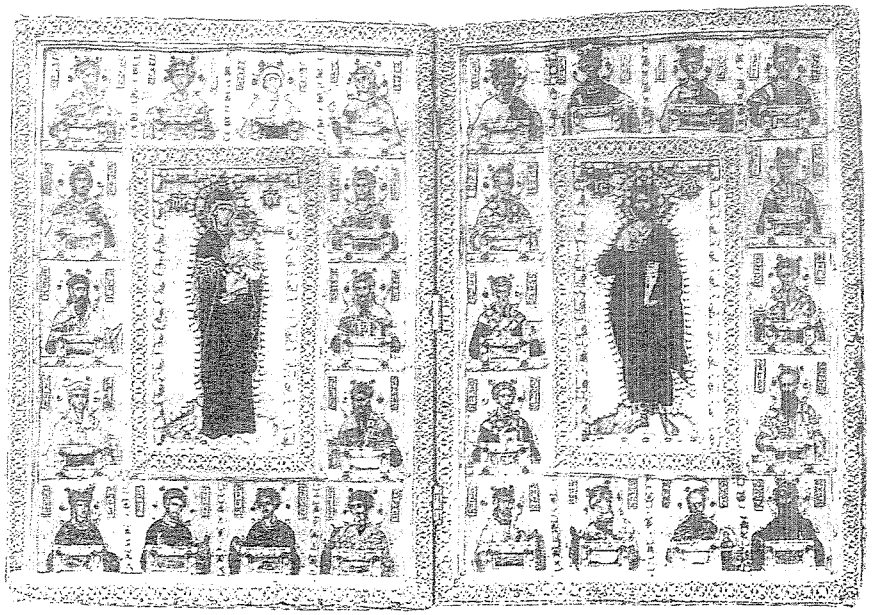
170/208

las pinturas están firmadas por el metropolitano Juan y por Gregorio y fechadas en 1389, el año de la decisiva batalla de Kosovo, que arruinó definitivamente el poder serbio en la Edad Media. El metropolitano Juan también firmó y fechó en 1394 un icono de Cristo Salvador y Zoodotes en el monasterio de Zrze. En Kalenić, el protodoviar Bogdán fundó un monasterio entre 1407 y 1413, durante el mandato del déspota Esteban; el retrato del fundador aparece en el muro norte del nártex. Es posible observar influencias occidentales en los retratos de santos del nártex, pero en las Bodas de Caná [286], en el ábside, da la impresión de que los maestros siguen utilizando el lenguaje paleólogo: un complejo fondo arquitectónico, un incremento del detalle y marcados pormenores alusivos a las conversaciones entre los personajes. Por las mismas fechas, 1407-18, el déspota Esteban Lazarević edificó la iglesia de Manasija, llamada también Resava, y Constantino, el filósofo, gramático, historiador y traductor, fundó allí una escuela de literatura y ortografía que continuó funcionando a pesar de los turcos hasta fines del siglo XVII. El déspota Esteban era también un entendido y un mecenas de las letras. Se considera que las pinturas serbias de esta época son obra de la escuela de Morava, pues a pesar de todo lo que deben al patrimonio bizantino muestran también influencias occidentales de Venecia y la costa adriática. El sistema de dividir los frescos recuerda la decoración de Ravanica (1377), Sisojevac y Kalenić. La armonía entre arquitectura y pintura posee reminiscencias de los grandes programas decorativos del siglo XIII. Los milagros y parábolas de Cristo dominan la elección de temas; la zona inferior del coro está ocupada casi enteramente por santos guerreros. Las pinturas son semejantes en estilo a las miniaturas de Radoslav, el pintor más importante de la escuela de Moravia y que tal vez intervino en los frescos de Manasija. La representación del arcángel Miguel muestra la figura solemne, monumental y bien modelada típica del estilo. En 1439 Manasija, el último gran monumento medieval serbio, fue capturada por los turcos[17].

286. Las Bodas de Caná. Pintura mural. Poco anterior a 1413. *Kalenić, iglesia* (Josephine Powell).

En Ivanov (Bulgaria), un pueblo en la zona norte del país, cerca del Danubio, se construyó una pequeña iglesia en una gruta y se decoró con frescos por encargo del zar Iván Alejandro (1331-71), cuyo retrato figura entre ellos. Por el tamaño de la iglesia los frescos están ejecutados a escala miniaturística, pero incluyen treinta escenas evangélicas relacionadas en su mayoría con la Pasión, y un buen número de curiosos elementos helenísticos: cariátides sosteniendo arquitrabes con leones en la basa de las columnas, figuras semidesnudas emergiendo de telas ondulantes. Los artistas vinieron de Tirnovo, pero el estilo se halla totalmente dentro de la tradición paleóloga. También se produjeron manuscritos para el zar búlgaro, que era un hombre culto e interesado en las artes. Unos Evangelios (British Museum, Curzon MS 153) contienen los retratos de Iván Alejandro (fol. 2 verso), su esposa Teodora, sus hijos Iván Asen e Iván Šišman, su hija (fol. 3) y su yerno Constantino; el manuscrito fue encargado en 1356. Por la misma época se ejecutó para el zar un salterio (Moscú, Museo Histórico) y algunos años antes se tradujo al búlgaro e ilustró la crónica del siglo XII de Constantino Manasses (Vaticano, cód. eslav. II). Una representación de la muerte de un hijo de Iván Alejandro sugiere una fecha hacia 1345. Las ilustraciones no ocultan los sentimientos de los búlgaros; incluyen hasta la terrible venganza de Basilio II después de 1014, cuando se privó de la vista a todo el ejército búlgaro dejando a uno de cada cien con un solo ojo para guiar a los demás hasta su tierra. San Pedro y San Pablo (Tirnovo) fue decorada con frescos en el siglo XIV, pero éstos fueron repintados en fecha posterior. Algunos estudiosos búlgaros se inclinan a fechar estos repintes en el siglo siguiente, pero otros son más dubitativos. A raíz de la conquista turca de Serbia y Bulgaria muchos artesanos huyeron a Rusia; en tiempos del príncipe Dimitri Donskoy (1359-89) de Moscú esta ciudad se convirtió en el centro de la resistencia eslava a los ejércitos otomanos. Como consecuencia de la gran batalla de Kulikovo en 1380, en la cual los ejércitos rusos infligieron una aplastante derrota a los tártaros, los príncipes de Moscú empezaron a considerarse como los herederos cristianos del moribundo imperio bizantino. Por ello no es sorprendente que uno de los principales artistas que trabajaron en Moscú en la década de 1390 fuera el griego Teófanes, que había abandonado Constantinopla veinte años antes para instalarse en Novgorod. Allí produjo los soberbios aunque en la actualidad fragmentarios frescos de la iglesia de la Transfiguración (1378), que nos asombran hoy por su dinámica expresión y por su extraordinaria descripción. En cierto modo Teófanes era demasido personal para ser un artista bizantino. Entre 1395 y 1405 decoró tres iglesias moscovitas: la iglesia de la Natividad de la Virgen, la catedral de los Arcángeles y la catedral de la Anunciación. No se ha conservado nada de estas ornamentaciones. Se sabe que trabajó en colaboración con el maestro ruso Andrei Rublev (c. 1370-c. 1430), que seguramente aprendió mucho del eminente griego aunque no fue discípulo directo suyo. En realidad, la última y brillante explosión del genio bizantino había de fundirse con las tradiciones locales de la escuela de Moscú[18].

La producción de iconos pintados continuó en Constantinopla durante los siglos XIII, XIV y XV. Muchos se han conservado y pueden ser contemplados en distintos monasterios del monte Athos, del monte Sinaí y de Patmos; en el monasterio de la Trasfiguración de Meteora; en el monasterio de Vlattadon



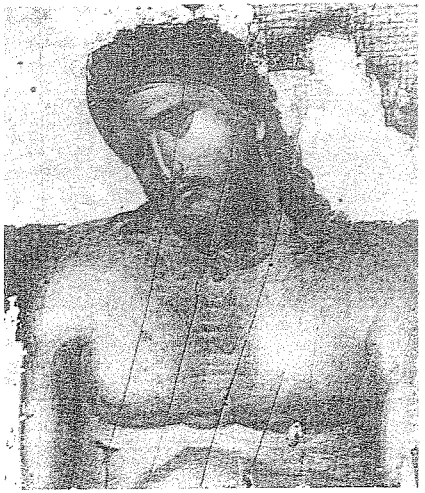
287. Cristo y la Virgen con el Niño rodeados de bustos de santos. Díptico relicario. Madera pintada, metal, esmalte, perlas y piedras preciosas. Constantinopla, entre 1367 y 1384. *Cuenca, tesoro catedralicio* (Exposición, Atenas 1964).

de Salónica; en la iglesia de San Terafón de Mitilene; en el Museo Bizantino de Atenas; en las Colecciones Estatales Macedonias de Skoplje (muchos proceden de la iglesia de la Peribleptos de Ócrida) y en el Ermitage; hay muchos iconos sueltos dispersos en diferentes partes del mundo. La calidad está lejos de ser homogénea; tampoco es posible distinguir entre las obras metropolitanas mediocres y las obras provincianas, pero la regla es que cuanto más antiguo es mejor. Así, el magnífico icono de la Anunciación procedente de la iglesia de la Peribleptos de Ócrida parece ser indudablemente metropolitano y datar de principios del siglo XIV. Por el tratamiento de la forma y de los ropajes, por el amplio y soberbio movimiento del ángel en dirección a la Virgen, por su maravilloso colorido, el icono bien podría haber sido pintado por uno de los maestros que trabajaron en la iglesia de la Cora. Los iconos de los Doce Apóstoles, el profeta Elías, la Anunciación y la Dormición, y una exquisita representación de la Virgen con el Niño rodeados de bustos de santos, todos ellos fechados en la primera mitad del siglo XIV y conservados en el Ermitage, parecen ser asimismo obra metropolitana. Un icono singularmente bello de la Crucifixión rodeada de pequeños paneles con las Doce Fiestas, del monte Sinaí, muestra todos los rasgos del estilo paleólogo más refinado. El delicado patetismo del tema central es subrayado por los emotivos recuerdos de la vida de Cristo que lo rodean. En el British Museum se conserva un icono con cuatro episodios de las

Doce Fiestas —la Anunciación, la Natividad, el Bautismo y la Transfiguración— que fue adquirido a un monasterio de Wadi Natrun, en Egipto, dedicado a la Virgen, puede compararse con iconos semejantes del monte Sinaí y del Ermitage. En el monasterio de Santa Catalina no se hizo ninguna obra de gran calidad; los mejores iconos eran todos ellos importados. Es razonable suponer en consecuencia que éstos sean también obra metropolitana de principios del siglo XIV. Algunos iconos se han conservado con sus marcos metálicos. Un icono de la Virgen con el Niño de la Galería Tretiakov de Moscú lleva un marco de plata en cuyas esquinas hay retratos de Constantino Acropolita (m. hacia 1324), hijo del historiador Jorge Acropolites (1217-82) —ambos ostentaron el cargo de gran logoteta— y de su esposa María Comnena Tornikina Acropolitissa, hija del duque del tema de Trakesia; su segunda hija, Eudocia, casó con Miguel, hijo del emperador Juan II Comneno de Trebisonda. El hermoso díptico relicario de la catedral de Cuenca [287] fue realizado para Tomás Preljubović, déspota de Yanina (1367-84), cuyo retrato lo muestra a los pies de Cristo; el rostro ha sido raspado, probablemente después de su asesinato en 1384. Los dos paneles están recubiertos de plata grabada y repujada y guarnecidos con innumerables perlas y piedras preciosas. El icono es copia de un díptico (del cual sólo se ha conservado una hoja) del monasterio de la Transfiguración de Meteora pintado para María Paleóloga, hija de Simeón Uroš Paleólogo, la cual se casó con Tomás Preljubović en Trikkala en 1359. Regaló el díptico al monasterio de Meteora porque su hermano Juan Joasaf era su segundo fundador. Un icono de la Incredulidad de santo Tomás, del mismo monasterio, lleva también los retratos de Tomás Preljubović y María Paleóloga. El icono de Cristo Pantocrátor [288] del Ermitage, fechado en 1363, va acompañado de pequeños retratos de los donantes, el gran estratopedarca Alejo (sólo quedan restos de la cabeza y del tocado) y el gran primicerión Juan, quienes fueron los fundadores de la iglesia de Cristo Pantocrátor de Constantinopla. La expresión de Cristo, blandamente benigna y un tanto vacua, y el modelado del rostro mediante finas líneas blancas son característicos del arte de la época, que estaba empezando a sufrir las consecuencias de la controversia hesicasta. El díptico con bustos de la Virgen doliente y Cristo muerto —«la imagen de la piedad»— que se conserva en el monasterio de la Transfiguración de Meteora [289], fechado a fines del siglo XIV, ha sido relacionado tanto técnica como estilísticamente con el gran icono portátil de la Crucifixión de la iglesia de Cristo Elkomenos de Monemvasia, producido quizá por un artista que había trabajado en la decoración de la iglesia de la Periblep-

288. Cristo Pantocrátor. Icono. Constantinopla. 1363. *San Petersburgo, Ermitage.*

172/208

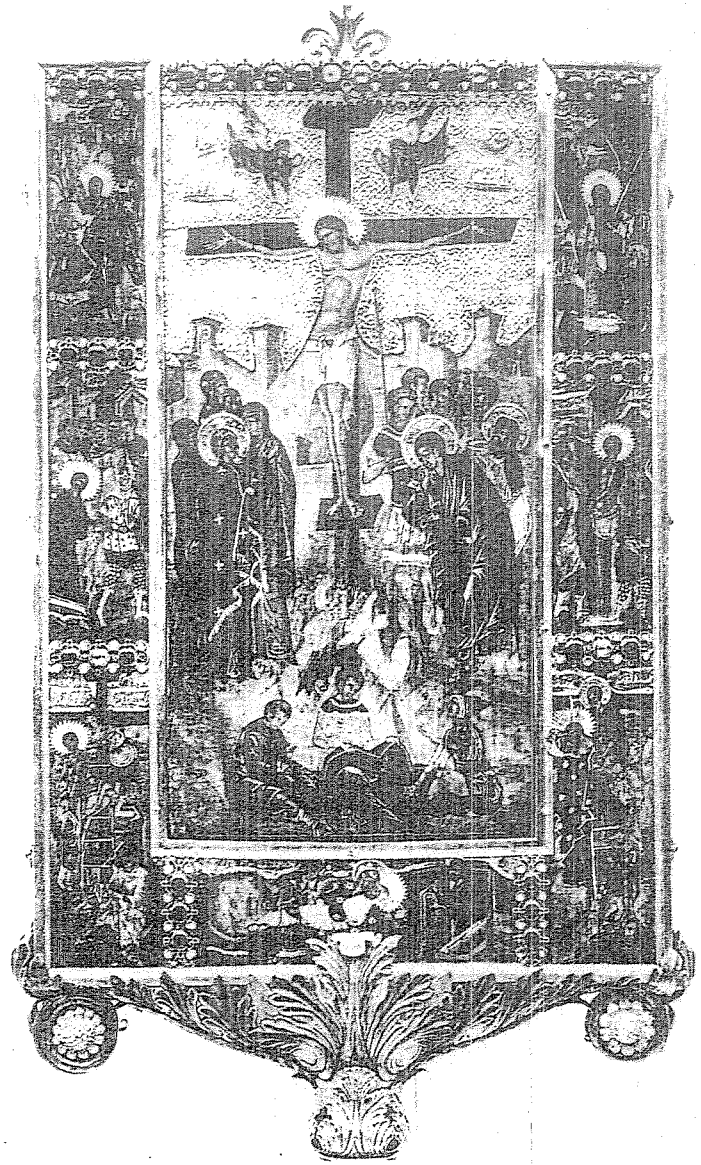


289. La Virgen doliente y Cristo muerto. Icono-díptico. Fines del siglo XIV. *Meteora, monasterio de la Transfiguración* (Exposición, Atenas 1964).

290. La Visión de Ezequiel y Habacuc; en el reverso, la Virgen doliente y san Juan Evangelista. Icono de doble cara de Poganovo. Probablemente Salónica. c. 1395. *Sofía, Museo Arqueológico.*

tos de Mistra. Se cree que el icono de Monemvasia se inspiró en un auto sacramental bizantino titulado *Cristo sufriente*, pero en cualquier caso la «imagen de la Piedad» se había convertido en un tema popular en Constantinopla ya a comienzos del siglo. Un mosaico en miniatura del mismo tema, actualmente en la iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén (Roma), es con seguridad obra metropolitana. El icono de doble cara de Poganovo [290], actualmente en el Museo Arqueológico de Sofía, tiene en un lado la Aparición de Dios a los profetas Ezequiel y Habacuc y en el otro representaciones de la Virgen doliente y san Juan Evangelista. Unas inscripciones griegas aluden al milagro de Latomos —el monasterio y la iglesia de Hosios David en Salónica— y a la emperatriz Elena, esposa del emperador Manuel II (1391-1425). Era hija de un noble serbio o búlgaro de la región de Poganovo y contrajo matrimonio con Manuel en 1391. El icono fue probablemente regalado al monasterio poco después de octubre de 1395, año en que su padre, Constantino Dejanović, fue asesinado en Rovina. La Virgen y san Juan Evangelista eran patronos de Poganovo. Da la impresión de que el tipo de la Virgen Katafuga (el refugio) se basa en un pintura colocada en el «refugio» que hay bajo la iglesia de la Virgen Acheiropoetis de Salónica; de hecho el icono dio su nombre a un barrio de la ciudad. Además, la Aparición de Dios del icono y una representación similar en fresco que hay en Bačkovo (fechada a partir de 1100) son tributarios del mosaico de Hosios David de Salónica (siglo VI), pero se ha sugerido también que ambas imágenes pueden ser reflejo de una miniatura de una *Diegesis* ilustrada de Ignacio, abad del monasterio Acapniou de Salónica, quien escribió acerca de la milagrosa aparición del mosaico en Hosios David. En vista de todo esto, el icono habría sido producido en Salónica hacia 1395. Finalmente, el hermoso relicario de Besarión [291] contiene una cruz plateada con Cristo en la cara superior y las figuras de Constantino y Elena en nielado en la otra, con dos ángeles en repujado. Entre las inscripciones griegas hay una que se refiere a Irene, la sobrina de Miguel IX Paleólogo (1295-1320), y otra a Gregorio el Confesor, identificado con el patriarca Gregorio III (1443-59). En cierta época se puso el relicario en su caja de madera actual con una tapa deslizante. La tapa y sus bordes están decorados por el exterior con escenas pintadas, aquélla con la Crucifixión y éstos con siete escenas de la Pasión de Cristo. El estilo de estas pinturas parece guardar relación con un icono de la Crucifixión de Patmos y con el producido para María Paleóloga, esposa de Tomás Preljubović, en Meteora, lo cual sugiere una fecha en la segunda mitad del siglo XIV. El relicario fue regalado por el cardenal Besarión (1403-72), un gran erudito, a la Escuela de la Caridad de Venecia en 1463 y tras diversas vicisitudes acabó en la Galería de la Academia. Obra de delicada belleza, el relicario es un conmovedor testimonio del alto nivel que hubo en Constantinopla casi hasta la catástrofe final[19].

La producción de manuscritos continuó también, con frecuencia, en gran escala. El crisóbulo dirigido en 1301 al metropolitano de Monemvasia por el emperador Andrónico II (1282-1328) concediéndole privilegios es poco corriente por incluir al principio un impresionante retrato del emperador [292] con el documento que acaba de ofrecer a Cristo y en pie sobre un almohadón rojo ornado con águilas de dos cabezas. Otro ejemplo del retrato cortesano paleólogo se encuentra en una copia de las obras de Hipócrates (París, gr. 2144) ejecutada par el gran duque Alejo Apocaucos (m. 1345). Se descorren unas cortinas para dejar ver al gran duque leyendo los Apotegmas de Hipócrates, con un ayudante detrás de él. Una vez más se capta la sugestión de vida ya observada en frescos serbios y búlgaros, y aunque a nuestros ojos se evidencia una inseguridad en lo



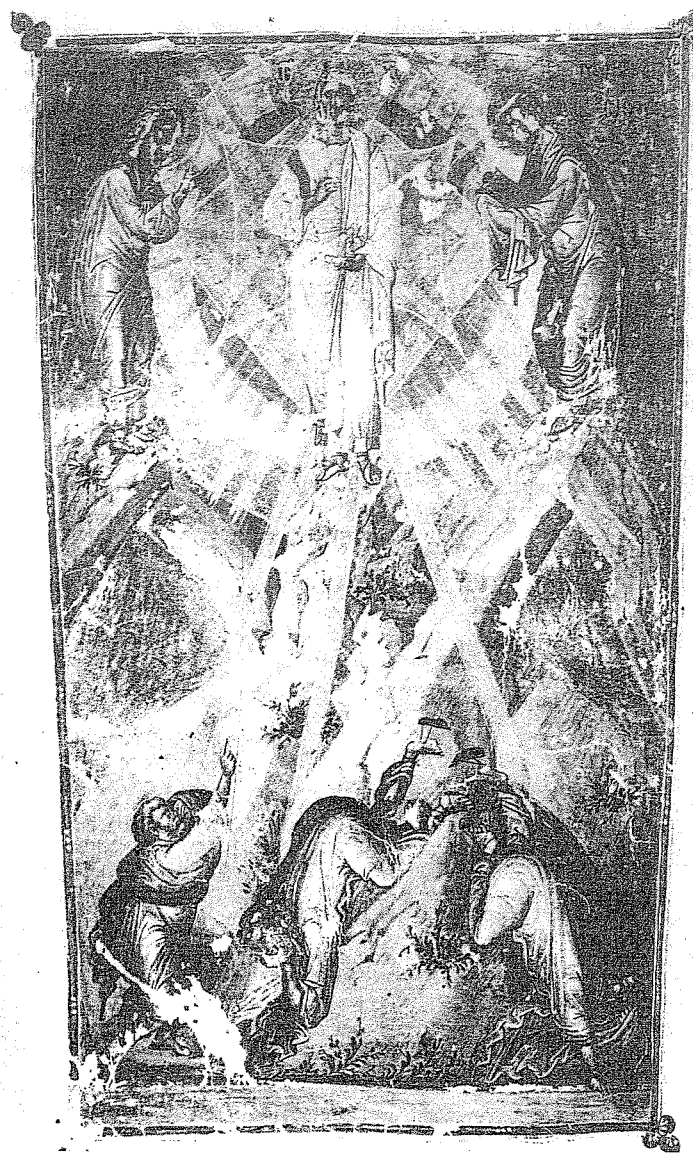
291. Escenas de la Pasión de Cristo. Relicario de Besarión. Madera pintada, metal, esmalte y piedras preciosas. Constantinopla, fines del siglo XIV o principios del XV. *Venecia, Galería de la Academia* (Exposición, Atenas 1964).

292. El emperador Andrónico II presentando un crisóbulo a Cristo. Crisóbulo, MS. I (Índice X.A.E. 3750), dirigido en 1301 al metropolitano de Monemvasia. *Atenas, Museo Bizantino* (Exposición, Atenas 1964).

que atañe a la perspectiva, las personas del gran duque y su ayudante son un testimonio histórico convincente. También en provincias se produjeron atractivos manuscritos litúrgicos. Un menologio de Oxford (Bodleian, gr. th. f. 1) que contiene un calendario para el año litúrgico, las Doce Fiestas y siete escenas de la vida de san Demetrio fue producido, según la dedicatoria, en Salónica entre 1322 y 1340 para el déspota Demetrio I Paleólogo. Hubo dos artistas responsables de las miniaturas y está claro que, aunque trabajaban utilizando el lenguaje paleólogo, sus parámetros no eran los de la corte. El estilo cortesano continúa en las ilustraciones de las obras teológicas del emperador Juan VI Cantacuzeno (1341-55), escritas tras su abdicación entre 1370 y 1375, siendo monje. En el estilo de estas ilustraciones se ve una interesante dicotomía. En el retrato de Juan como emperador y como el monje Joasaf [293] se revela una fuerte tendencia naturalista; la forma expansiva y la línea expresiva son más marcadas que en el retrato del gran duque Alejo; sin embargo los tres ángeles de arriba, que aluden a la visita a Abraham, y un pasaje en la primera Apología del emperador contra los mahometanos, que lleva en la mano izquierda, son representados en el característico modo paleólogo. Además, la iluminación de la Transfiguración en el mismo manuscrito [294] es simplemente un modelo del siglo X actualizado. Este aspecto múltiple del estilo nunca estuvo ausente del arte bizantino. Juan VI Cantacuzeno fue en parte responsable del cambio de actitud en

293. El emperador Juan VI Cantacuzeno. De una copia de las obras teológicas del emperador, MS. gr. 1242, fol. 123 verso. Constantinopla, entre 1370 y 1375. *París, Biblioteca Nacional.*

174/208

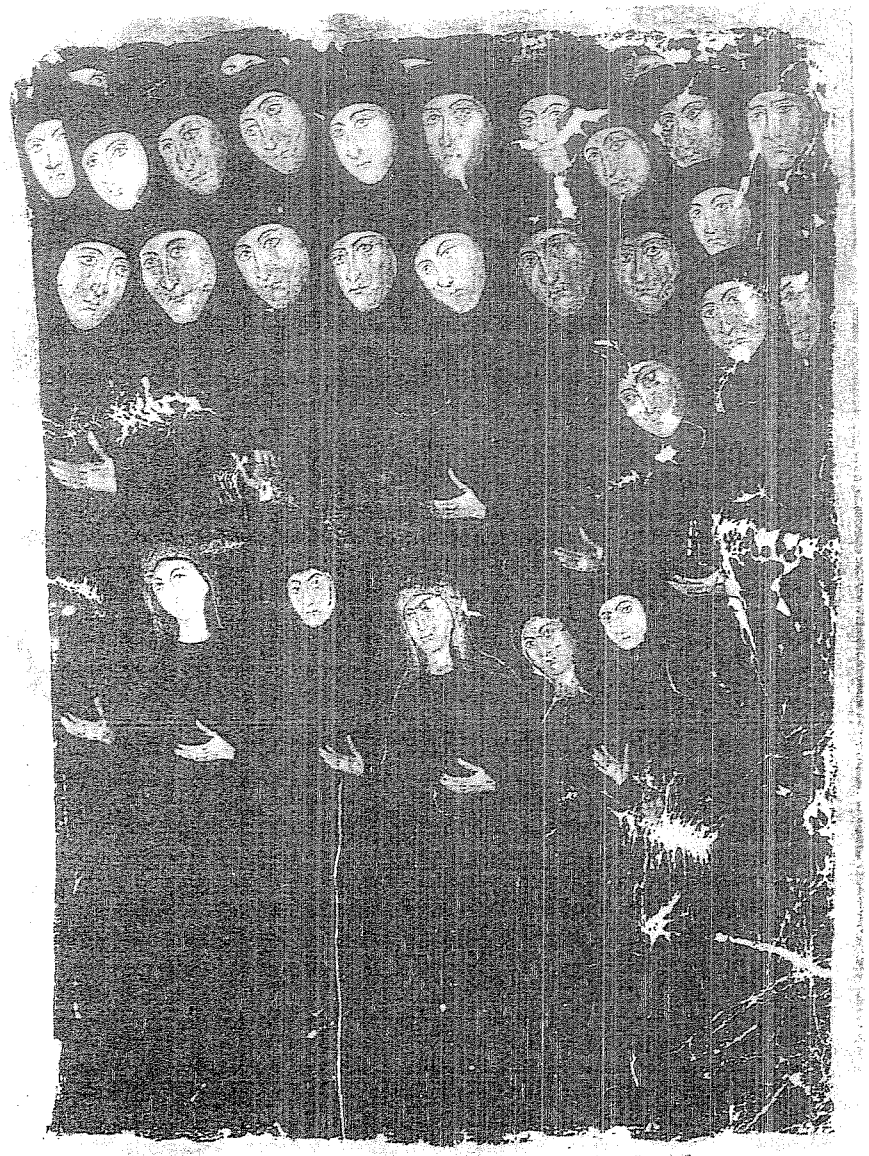


294. La Transfiguración. De una copia de las obras teológicas del emperador Juan VI Cantacuzeno, MS. gr. 1242, fol. 92 verso. Constantinopla, entre 1370 y 1375. *París, Biblioteca Nacional.*

materia artística. Su apoyo a los monjes hesicastas elevó a cuestión política un asunto que mejor habría permanecido en una decorosa oscuridad en el monte Athos. La herejía hesicasta era una forma de quietismo que implicaba ejercicios de autosugestión en un intento de alcanzar la visión de la luz increada de Dios. Desde el punto de vista teológico los hesicastas distinguían entre la esencia divina, que nadie puede ver, y la energía divina, que algunos hombres llegaban a ver mediante un elaborado ascetismo. Desde el punto de vista político la herejía hesicasta representaba una reacción de la teología nacional griega contra el escolasticismo occidental. Para un hombre los hesicastas eran antilatinos: Gregorio Palamas (m. hacia 1360), obispo de Salónica desde 1349, fue uno de los más decididos defensores de la hesicastia; a él se opuso Barlaam de Calabria, que fue a Constantinopla en 1339, durante el reinado de Andrónico III (1328-41). Barlaam fue especialmente mordaz en relación con las prácticas pseudomísticas de los monjes, a quienes llamó «onfalopsiquia [los que tienen el alma en el ombligo]». Nicéforo Gregoras (m. después de 1339), amigo de Teodoro Metochites, era también un acérrimo oponente. Los miembros del partido cortesano de los Paleólogos, que estaban profundamente interesados por la unión con Roma, eran por regla general antihesicastas, una actitud que la rivalidad dinástica tornaba confusa, ya que el usurpador Cantacuzeno dirigía el partido contrario. Aunque Juan VI fue depuesto, su apoyo y su presencia en monte Athos significó que el elemento reaccionario de la Iglesia Griega ganara de hecho la guerra. A fines del siglo XIV la tendencia hesicasta se había convertido en un dogma de la ortodoxia. Como consecuencia, todos los elementos «humanistas» del arte religioso fueron desaprobados y una rica vena del estilo paleólogo quedó cegada de forma permanente. Aunque el retrato del emperador Manuel II Paleólogo (1391-1425) en la copia de la oración fúnebre que compuso para su hermano Teodoro, déspota de la Morea (m. 1407), prolonga en alguna medida el lenguaje «naturalista», hay una fuerte tendencia regresiva en el retrato cortesano, según se observa en una copia de las obras de san Dionisio Areopagita producida entre 1401 y 1408. Las formas han vuelto a un modelo plano e incluso los bustos de la Virgen y el Niño que hay arriba parecen descoloridos, meras transcripciones de la divinidad. Después de volver a estas convenciones aún pudieron los artistas crear bellas imágenes. El *typicon* del Lincoln College, una regla monástica del convento de Nuestra Señora de la Buena Esperanza de Constantinopla, precedido de un prefacio de la fundadora Eufrosina Comnena Ducaena Paleóloga, nieta del emperador Miguel VIII, contiene nueve retratos dobles de la fundadora, sus padres y otros miembros de la familia, una representación de la Virgen y otra de la comunidad monástica [295]. Los retratos datan de un periodo en torno a la mitad del siglo XIV; ante un fondo de oro, una brillante aparición sigue a otra. Se yerguen y gesticulan con rigidez, envueltas en los pesados brocados y tocados con las diademas de su rango; sus rostros exigen con severidad el reconocimiento. El retrato de corte del siglo XI podría haber quedado establecido el día anterior[20].

De la última etapa del imperio se han conservado unas pocas vestiduras y telas bordadas. El *sakkos* patriarcal del Vaticano, generalmente conocido como la dalmática de Carlomagno, data de mediados del siglo XIV y es un magnífico ejemplo del bordado eclesiástico. Su tema es la Salvación. En la parte delantera [296] se representa la Llamada de los Elegidos con Cristo Emmanuel entronizado entre la Virgen y san Juan Bautista y una muchedumbre de ángeles; abajo, los Elegidos ofrecen su liturgia de alabanza. Cristo es designado como la Resurrección y la Vida; en el Evangelio abierto que hay en su mano se lee «Venid, benditos de mi Pa-

175/208



295. Las monjas del convento de Nuestra Señora de la Buena Esperanza de Constantinopla. De un *typicon* del convento. Mediados del siglo XIV. *Oxford, Lincoln College.*

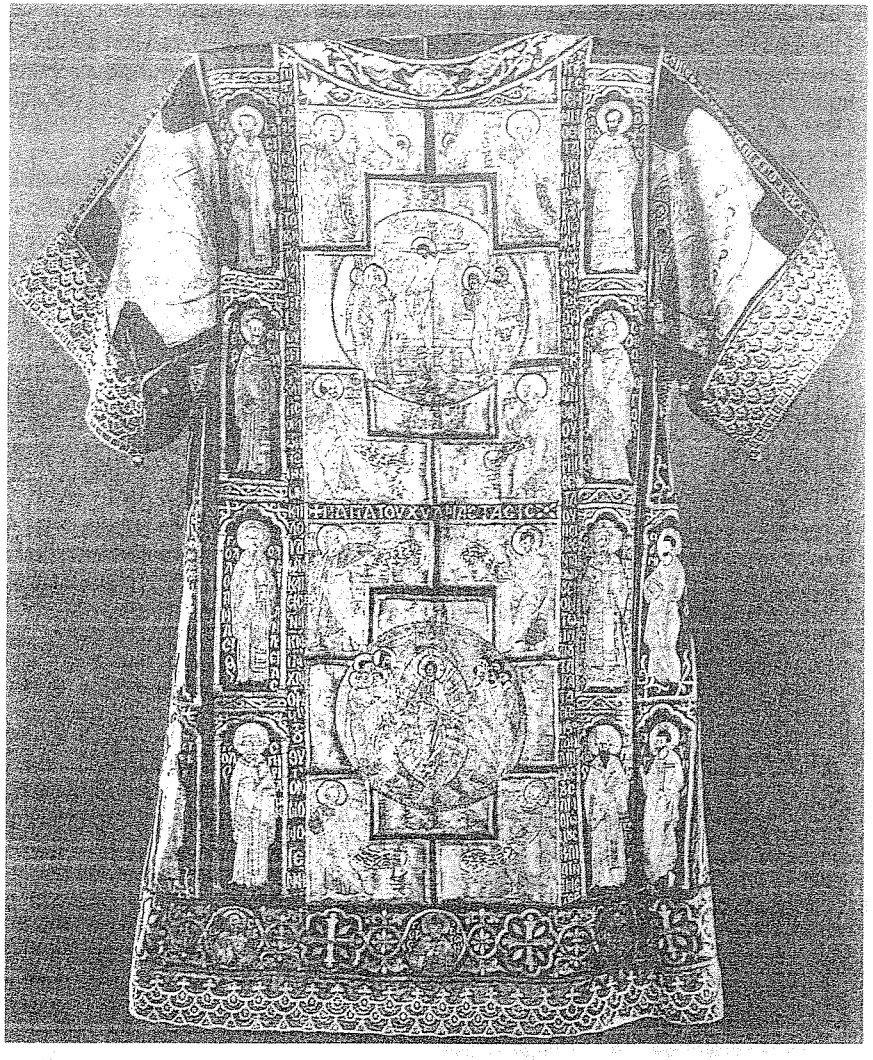
296. La Llamada de los Elegidos. Frente de la denominada Dalmática de Carlomagno, de hecho un *sakkos* patriarcal de mediados del siglo XIV. Oro, plata y bordado de seda sobre fondo de seda. *Roma, tesoro de San Pedro* (Alinari).

dre, a heredar el reino preparado para vosotros» (Mateo 25, 34). En los ángulos inferiores se sitúan Abraham y el Buen Pastor, fuera de la escena principal. En la parte de atrás [297], la Transfiguración sigue comentarios de textos evangélicos escritos en el siglo XII, comentarios que analizan las diferentes reacciones de los apóstoles; se incluyen en esta escena pequeñas viñetas de Cristo guiando a los apóstoles montaña arriba y montaña abajo. En los hombros de la vestidura se representa la Comunión de los apóstoles en alu-

297. La Transfiguración. Parte de atrás del *sakkos* de la fig. 296 (Alinari).

sión a la eucaristía, que ofrece el camino a la salvación. El *sakkos* está bordado en oro y plata, con un poco de color, sobre un fondo de seda azul oscuro. Las composiciones cerradas y abiertas están elaboradas con gran elegancia y gracia; el estilo de las figuras es uno de los aspectos más espléndidos del arte paleólogo.

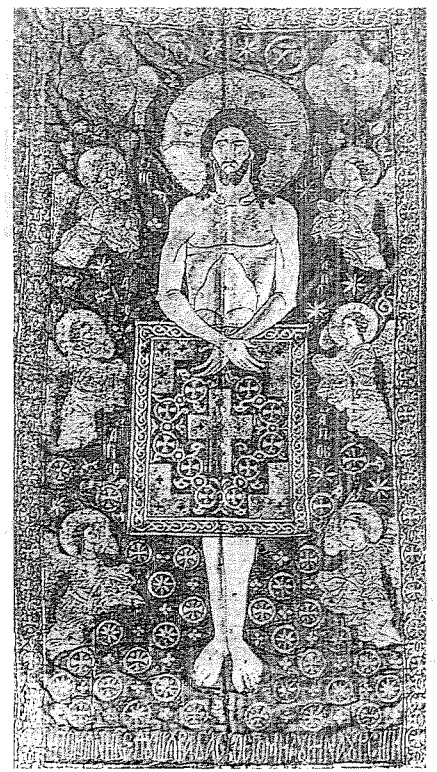
Hay otras dos vestiduras que guardan relación con el metropolitano Focio de Moscú (1408-32). Según la creencia tradicional, el «pequeño» *sakkos* fue enviado de Constanti-



298. La Crucifixión y el Descenso al Infierno. Frente del «pequeño» *sakkos* de Focio, metropolitano de Moscú (1408-32). Oro, plata y bordado de seda sobre seda. *Moscú, Arsenal del Kremlin.*

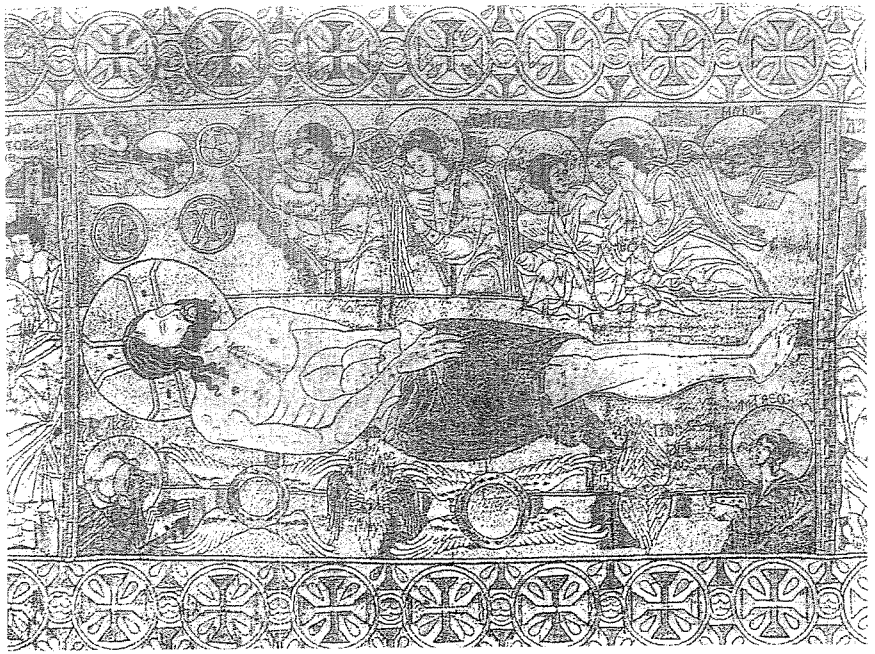
177/208

nopla a Moscú para las ceremonias de la canonización de Pedro, el primer metropolitano de Moscú, en 1339; el retrato de éste se encuentra entre los jerarcas en una de las franjas verticales. El centro de la parte delantera [298] está bordado en oro, plata y seda de color con la Crucifixión y el Descenso a los Infiernos, inscritos en cruces; el centro de la espalda lleva la Trasfiguración y la Ascensión, también en cruces. Las cruces van flanqueadas por figuras de cuerpo entero de los profetas, a los lados hay santos y en los espacios intermedios está el Credo niceno. En los hombros aparecen la Entrada en Jerusalén y la Pentecostés, la Resurrección de Lázaro y Cristo joven entre Constantino y Elena. Estas partes laterales han sido reparadas con bandas bordadas que contienen inscripciones árabes con textos coránicos; las mangas y la ornamentación de perlas son de fecha posterior. Se ha argumentado que el «pequeño» *sakkos* es de hecho contemporáneo del «gran» *sakkos* de Focio, que contiene retratos bordados de Vasilii Dimitrievich, gran príncipe de Moscú, y de su esposa Sofía Vitovtovna con inscripciones alusivas en ruso, y del futuro emperador Juan VIII Paleólogo y su esposa Ana Vasilievna, con inscripciones en griego. Al lado del de Juan está el retrato de Focio con una inscripción griega que reza: «Metropolitano de Kiev y de toda Rusia, Focio.» El *sakkos* habría sido enviado a Moscú como regalo en algún momento entre la época del matrimonio de Juan, en 1416, y la muerte de Ana Vasilievna en 1418. Una vez más aparecen las Doce Fiestas de la Iglesia bordadas en oro, plata y seda de colores, con las figuras y las escenas contorneadas con perlas, el Credo niceno, algunas escenas del Antiguo Testamento —el Sacrificio y la Hospitalidad de Abraham, la Escala de Jacob— y, como deferencia a la princesa lituana Sofía Vitovtovna, entre los santos hay tres mártires lituanos. En fecha posterior se añadieron franjas con círculos y cruces en aljófar.



299. Cristo Muerto. *Epitaphios* del rey Milutin. Bordado de oro sobre fondo de seda. Principios del siglo XIV. *Belgrado, Museo de la Iglesia Ortodoxa Serbia.*

De los otros tipos de vestiduras litúrgicas de la última etapa del imperio que se han conservado, el más importante es el *epitaphios*. Realmente, considerando la inminente defunción del imperio, parece adecuado que subsistieran aquellos equivalentes de un sudario o un paño mortuorio. En la liturgia ortodoxa de la Semana Santa el *epitaphios* se utilizaba el viernes y sábado santos para cubrir el ataúd ceremonial de Cristo. La imagen de éste estaba bordada o pintada en la prenda y era venerada por los fieles. En el siglo XIV los clérigos lo llevaban en la cabeza durante la Gran Entrada; la escena es ilustrada por la representación de la eucaristía que hay en el ábside de algunas iglesias de la época. Los dos más antiguos que se conocen son uno perteneciente a la iglesia de la Peribleptos de Ócrida, que llevaba el nombre de Andrónico Paleólogo, muy probablemente Andrónico II (1282-1328) y de cuyo paradero no se tiene noticia desde 1918, y otro que fue un regalo del rey Milutin (1282-1321) a una iglesia desconocida y actualmente se conserva en el Museo de la Iglesia Ortodoxa Serbia de Belgrado. La inscripción eslavónica reza: «Recuerda, Señor, el alma de tu siervo Milutin Uroš», de lo cual se deduce que Milutin había muerto ya. La figura de Cristo [299], bordada en hilo de oro sobre un fondo rojo oscuro, está destinada a ser contemplada en vertical y no en horizontal y está ritualmente cubierta con un *aër* o velo de cáliz y rodeada por dos querubines y seis ángeles entre los cuales aparece tres veces la invocación «hagios».



300. Cristo Muerto. Detalle del *epitaphios* de Salónica. Oro, plata y bordado de seda sobre seda. Siglo XIV. *Atenas, Museo Bizantino* (Hirmer Fotoarchiv).

El *epitaphios* de Milutin es el que posee mayor severidad litúrgica de todos los paños mortuorios existentes. El más bello, sin embargo, es el *epitaphios* descubierto en la moderna iglesia de Panagia de Panagouda, en Salónica, y actualmente en el Museo Bizantino de Atenas. No hay inscripción alguna ni indicaciones de si el lugar de su manufactura fue Salónica o Constantinopla, pero hay acuerdo general en fecharlo en el siglo XIV.

El cuerpo de Cristo, con los poderes celestiales y los evangelistas a su alrededor, forma una sección central [300] flanqueada por paneles que representan la Comunión de los Apóstoles en una y otra especie. Así, el tema del duelo se relaciona con el sacramento de la eucaristía. Bordado casi enteramente en hilo de oro y plata con un poco de seda azul, el *epitaphios* es una de las obras maestras del arte bizantino. Técnicamente soberbio, visualmente asombroso, el dibujo está ejecutado dentro de la mejor tradición del estilo paleólogo, mediante el cual se expresan del modo más esplendido los temas de la alabanza, la profunda emoción ante los sufrimientos del Salvador y la finalidad de la divina liturgia. Se han conservado otros *epitaphioi* en Walaquia, Moldavia y Rumania.

301. Procesión de mártires. Pintura mural. Mediados del siglo XIV. *Mistra, Brontocheion (Afendiko)* (Josephine Powell).

En el Victoria and Albert Museum hay uno, fechado en el año 1407, que alude a Nicolás Eudaimonioannes y a su familia; como arconte de Monemvasia ocupó un lugar destacado en la historia de la Morea hasta la final capitulación ante los turcos. Pero ninguno se puede comparar en calidad de estilo y técnica con el *epitaphios* de Salónica[21].

Nos hallamos ante la última etapa. Mistra, con su alta ciudadela y sus pequeñas iglesias y monasterios, se convirtió en el centro del último florecimiento del genio bizantino y por unos años habría de sobrevivir incluso a la caída de Constantinopla. Mistra había sido construida por Guillermo de Villehardouin, príncipe de Acaya, que se había casado en terceras nupcias en 1258 con Ana Comnena Ducaena, hija del déspota Miguel II Ángelo del Épiro. Este matrimonio lo implicó en el conflicto entre el Épiro y Nicea, y en 1259 fue capturado durante una batalla en las llanuras de Pelagonia. Tras más de dos años de cautiverio obtuvo su libertad mediante la entrega de las tres grandes fortalezas de la Morea —Mistra, Maina y Monemvasia— a Miguel VIII Paléologo, a la sazón dueño de Constantinopla. La adquisición de estas fortalezas tuvo notables consecuencias. En 1348 fue establecido en Mistra un déspota griego en la persona de Manuel Cantacuzeno (m. 1380), hijo del emperador Juan VI, y a partir de esta época la ciudad se convirtió en residencia habitual del sucesor al trono de los Augustos y al mismo tiempo en lugar de retiro de los políticos fracasados. Incluso antes de la caída final hubo un resurgimiento de la vida intectual. Jorge Gemisto Pleto soñaba con fundar una Utopía en Mistra, redactó para ella un proyecto de constitución basado en la *República* de Platón y hablaba de una Esparta regenerada. En el concilio de Florencia de 1439 hizo un papel impresionante; los eruditos italianos quedaron abrumados por sus conocimientos. Mistra, que da al valle de Esparta, es hoy una bella ruina que se desmorona poco a poco; pero aún se mantienen en pie muchas de sus pequeñas iglesias: el convento de San Teodoro, fundado por el *protosynkellos* Pacomio antes de 1296; el Brontocheion (Afendiko), fundado por el mismo antes de 1310; la sede metropolitana, construida ese mismo año por el metropolitano Nicéforo Moscopoulos y transformada por el metropolitano Mateo en fecha ignota; Santa Sofía, edificada por el déspota Manuel Cantacuzeno hacia 1350; la iglesia de la Peribleptos, de la segunda mitad del siglo XIV, y la Pantanassa, construida por Juan Frangopoulos, *protostrator*, posiblemente en 1428 y con toda seguridad antes de 1445. Muchas de estas iglesias contienen restos de pintura mural. La Procesión de los Mártires del Brontocheion [301], fechada hacia mediados del siglo XIV, está realizada con una especie de finura aristocrática, elegante y noble y de gran riqueza cromática. Las escenas tienen tendencia a superponerse formando una galaxia de animadas figuras. En la representación de la Natividad de la Peribleptos, pintada hacia 1400, se inicia una nueva fase. En un extraño y anguloso paisaje [302] aparece la figura azul de la Virgen, que duerme junto al Niño indiferente a las gozosas salutaciones de ángeles, pastores y Magos, a los servicios de las comadronas y a la presencia de José. La luz del patetismo romántico se ha encendido, aunque se extinguirá muy pronto. Una de las pinturas más bellas de la Pantanassa ejecutada antes de la caída de la ciudad imperial es la Resurrección de Lázaro [303], evocada en una quintaesencia del estilo paleólogo llena de luz y de fervor[22].

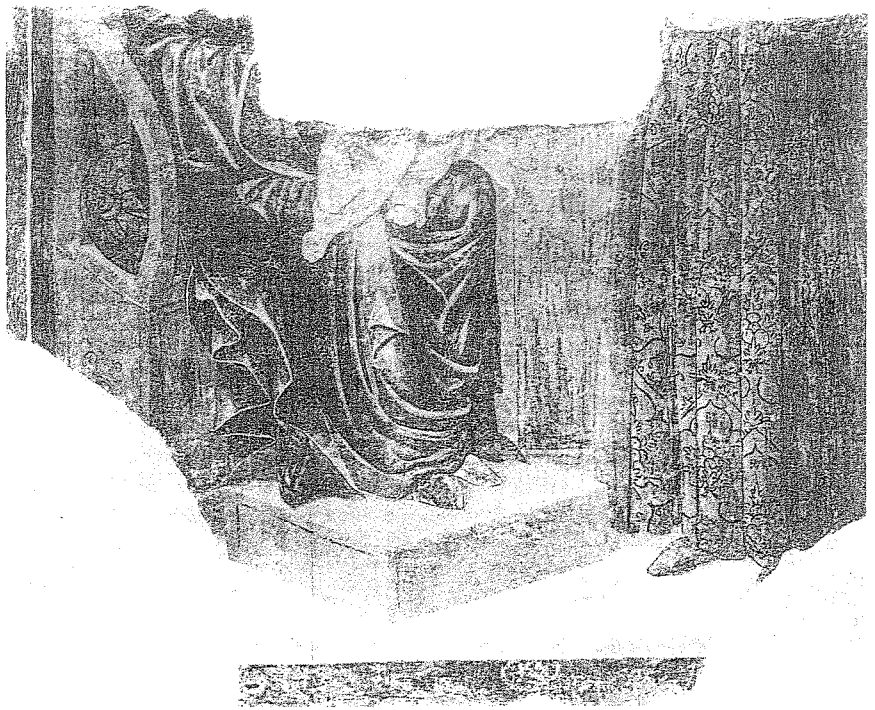
Lo más extraño de todo es que casi en vísperas de la conquista turca hace su aparición en la ciudad misma un nuevo aspecto del arte bizantino. Los restos de una pintura funeraria que han quedado en uno de los arcosolios del exonártex de la iglesia de Cora muestran al difunto, quizá una mujer, en pie ante la Virgen y el Niño. La Virgen está re-

302. La Natividad. Pintura mural. c. 1400. *Mistra, iglesia de la Peribleptos* (Josephine Powell).

presentada en tres cuartos [304] en la misma escala que la mujer, con la cual parece estar conversando con ella. Esta extraordinaria escena es única en el arte bizantino. Con anterioridad nunca se había representado a un ser humano en coloquio con la divinidad de esta manera, por muy elevados que fuesen su rango o su santidad. También por primera vez parecen aplicarse reglas fijas de perspectiva. La mujer está de pie en un suelo de mármol cuyo borde delantero forma parte del marco de la pintura. Su vestido, de terciopelo o una seda italiana, cae en pliegues gruesos y naturales. La Virgen está sentada en una silla con los pies sobre un escabel cuyo ángulos son al parecer visualmente «correctos». El tratamiento de la figura debajo de las ropas y los pliegues de éstas supo-

303. Resurrección de Lázaro. Pintura mural. Segundo cuarto del siglo XV. *Mistra, Pantanassa* (Josephine Powell).

nen un nuevo punto de partida. Apenas puede dudarse que el artista había estudiado el arte del renacimiento italiano y ello le había sido de provecho. A pesar de la hesicastia, del desprecio griego por los latinos, del hecho de que el estertor de la metrópoli ya había comenzado, los artistas bizantinos estaban preparados, mientras los cañones turcos se dejaban oír al otro lado de las murallas, para iniciar una etapa de la historia del arte del imperio totalmente nueva. Pero era demasiado tarde. El imperio bizantino se había visto muchas veces antes reducido a las murallas de la ciudad y siempre había puesto su esperanza en el propósito divino, en los iconos que obraban maravillas de la Virgen, en la mística imperial. Esta vez, aquella última noche en la que el emperador Constanti-



304. Virgen con Niño y una mujer. Fragmento de pintura mural. Mediados del siglo XV. *Estambul, iglesia de Cristo en Cora, parecclesion* (The Byzantine Institute, Inc.).

no XI recibió la comunión y pidió perdón a su corte y sus ciudadanos, a muchos les debió de parecer que se estaba administrando la extremaunción a la ciudad. En cuestión de horas aquel valiente moriría en la Puerta de San Romano. Al cabo de las mismas horas, el imperio de los turcos otomanos, que se extendía ya desde Mesopotamia hasta las costas del mar Adriático, conquistó por fin su capital, Estambul, donde resonaban multitud de campanas y gongs y se oía el murmullo de innumerables plegarias[23].

CAPÍTULO 12

EPÍLOGO

En la primera parte de este siglo era posible que un gran historiador del arte y arqueólogo bizantino escribiera que el arte bizantino, en su fidelidad a la sacrosanta tradición, no carecía de analogías con el del antiguo Egipto. Poseía un infinito encanto ornamental, pero languideció por falta de ideas vivas; abandonó con demasiada facilidad la iniciativa para vivir contento en la «limitada excelencia de una reiteración perpetua». La tendencia general de los estudios de este siglo ha sido la de demostrar que tales limitaciones son injustificadas. El redescubrimiento de mosaicos y frescos en diversos lugares de Estambul, las excavaciones y el hallazgo de tesoros en Rusia, Asia Menor, Siria y Grecia, la nueva valoración de los frescos y mosaicos de Macedonia, el Peloponeso, Serbia, Bulgaria y el sur de Rusia, la renovación de los estudios de iluminaciones de manuscritos, iconos, tallas de marfil, vasijas de plata, oro y esmalte, y finalmente —aunque no menor en importancia— el estudio de los textos han dado lugar a la configuración de un nuevo «mosaico» de la historia del arte bizantino. Estos descubrimientos y nuevas maneras de evaluar no han terminado; apenas pasa un año sin que surja o se dé a conocer algún hecho nuevo o alguna nueva interpretación. El arte bizantino fue monumental, caleidoscópico, constantemente abierto a la moda, estimulante y de amplio aliento. Ya en los años treinta se insinuaban estos rasgos a través de la media luz céltica de la poesía de Yeats:

¡A horcajadas sobre el cieno y la sangre de
[los delfines,
un espíritu tras otro! ¡Las orfebrerías rompen
[el flujo de la corriente,
las orfebrerías del emperador!
Los mármoles del danzante suelo
quiebran encarnizados furores de complejidad,
[dad,
aquellas imágenes que todavía
engendran nuevas imágenes,
aquel mar desgarrado por los delfines,
atormentado por el sonido del gong[1].

Había, desde luego, un gusto recurrente por las alusiones clásicas, una permanente conciencia del legado clásico. La princesa Ana Comnena no era la única en poseer esta conciencia; sus reacciones ante la belleza y el intelecto son típicas de la clase gobernante bizantina. En muchos aspectos las reacciones eran casi matemáticas, con una constante insistencia en la simetría exacta, la armonía, el *eurhythmos* y los movimientos equilibrados. Los bizantinos sentían una absorbente atracción por la óptica —otro tema que interesaba a la princesa Ana—, lo cual los llevó no sólo a hacer experimentos en materia de perspectiva sino también a centrarse especialmente en la luz, concebida como incorpórea en sí misma aunque luego halla expresión en contrastantes colores. Creían en la existencia de un mundo invisible del cual el mundo material es la sombra, de tal manera que una imagen presupone la Imagen igual que una sombra presupone el cuerpo humano que la proyecta, y está estrechamente ligada a él. El arte bizantino era sobre todo expresión de la liturgia divina e imperial, concebida como un drama sacro. El drama era representado ante el altar de Dios, ante el trono del emperador, ante el *kathisma* en el Hipódromo, a veces en las calles; todo contribuía a la representación,

desde los cánticos de las facciones y los gestos de los Augustos hasta los centelleantes iconos de Cristo y los santos. La liturgia había de tener un fondo digno y unos accesorios dignos; algunas cosas habían de verse a gran distancia, bañadas de luz, reflejando luz, y otras de cerca, en movimiento, pasmosas por su mecanismo, ricas a la vista y al tacto. Por lo tanto eran esenciales la armonía, la proporción y el color, entendido como luz materializada. Había entusiasmo por las cosas táctiles: por los mármoles raros y las piedras preciosas, por el oro y el esmalte, por el marfil y la seda. Como un campesino griego actual, los bizantinos gustaban de acariciar las obras de arte. También estaba presente la magia. Si daba la casualidad de que una estatua antigua se parecía a un ministro impopular, es probable que el pueblo tomase venganza en la estatua; o bien, como en el caso del emperador Alejandro, una obra de arte podía ser restaurada en la esperanza de recuperar la salud y la fuerza. Las descripciones y los panegíricos bizantinos de edificios insisten en que los ojos no deben descansar en la decoración sino moverse. Los bizantinos no se habrían sentido satisfechos con ningún sistema de perspectiva que presuponga que el ojo humano es un objeto plano que mira fijo e inmóvil en un plano vertical. Cuando el patriarca Focio describe la iglesia de la Nea, del siglo IX, son muy elogiados los detalles artesanales y hay una constante insistencia en los ojos. Para él había tres elementos de apreciación estética: el gozo, el asombro y una agitación interior. Las treinta coronas de oro con sus joyas colgantes que penden en torno al altar de Santa Sofía debían verse siempre en un suave movimiento. Los dibujos de algunas de las sedas bizantinas más bellas sólo eran visibles cuando quien las llevaba se movía[2].

Los bizantinos estaban interesados en los significados ocultos: la escena de las Escrituras que contenía dos o más significados para los iniciados; una cita clásica, ya fuera artística o literaria, que sugería una serie de imágenes o recuerdos asociados, a veces completamente tangenciales. En el mundo bizantino hubo siempre un marcado contraste entre el rango del erudito y el del artista. No había un culto al artista como en los tiempos modernos. El artista era un artesano que trabajaba por contrato con materiales que su empleador le proporcionaba; si quebrantaba el contrato se le podía «hacer entrar en razón mediante la flagelación, la mutilación y la deportación», según el Libro del Eparca, que data probablemente del reinado del emperador León VI (886-912). Los eruditos componían la elite. La notable función pública fue durante toda la historia bizantina una carrera abierta a todos los talentos, según el grado de conocimiento de las letras que poseyeran los candidatos al cargo. Se ha dicho que la historia del arte bizantino resulta incomprensible si se ignoran los gustos del funcionariado. Pero estos gustos no son en absoluto fáciles de diagnosticar. Poco se sabe de la decoración secular de casi mil años de historia bizantina. Se ha señalado que aún en los siglos XIV y XV los colegiales bizantinos aprendían la gramática, la retórica y la lógica con libros de texto del siglo IV; que la literatura bizantina, tanto la elevada como la popular, se limitaba a prolongar las formas que se habían elaborado hacia el siglo VI; que los sermones eclesásticos nunca se apartaban de los ejemplos establecidos por los Padres en el IV excepto en la dirección de una mayor oscuridad; que incluso cuando los intelectuales bizantinos se extraviaron en pos de la filosofía pagana no fue Platón sino los neoplatónicos y especialmente Proclo quienes más les fascinaron. Así habla un *advocatus diaboli*. Plotino, uno de los neoplatónicos más grandes, es citado raras veces por los bizantinos, pero resulta difícil creer que no conocieran sus obras; tal vez era demasiado directo y escribía en un estilo demasiado sencillo para que lo apreciaran o lo admiraran. Les agradaba un estilo ostentoso y bastante complicado que algunos estudiosos de éxito han encontrado insoportable. Sin embargo, algunas de las obras históricas y memorias están escritas en un estilo notablemente claro, lúcido y «moderno»: la minuta de Constantino VII a su hijo Romano sobre el gobierno del imperio, las memorias de Miguel Psellos, llenas de vigor e ingenio; incluso la princesa Ana, que gustaba de los giros sutiles, podía ser aguda y directa. La filosofía bizantina fue siempre sintética; buena parte de su originalidad se ocultaba en el comentario; la crítica estética bizantina, tal como era, resultaba siempre opaca. Podemos despachar muchos de los poemas y epigramas referentes a obras de arte como simples clichés mediante los cuales los eruditos hacían gala de su sapiencia. No obstante, a pesar de este frío «buen gusto» que imperaba en la literatura, a pesar de la extraña preocupación por la magia de los números y sus proporciones en una múltiple diversidad armónica, las artes se elevaron una y otra vez a la altura de una inefable expresión de fe religiosa. Incluso cuando los artistas trabajaban fuera del imperio, lejos de la supervisión de la administración civil y eclesiástica, fueron capaces de adaptar las formas que creaban para satisfacer las demandas y los gustos de sus patronos, estuviesen en Kiev, Palermo o Sopocani[3].

Por desgracia el arte bizantino no puede contemplarse como estaba destinado a ser contemplado: como una experiencia estética total. Los Augustos, la corte, las procesiones imperiales y patriarcales, los himnos y cánticos, las grandes diademas y las vestiduras, los brillantes cosméticos y las densas esencias, la multiplicidad de razas, los grandes dromones lanzando fuego griego, la barca imperial centelleante de oro y púrpura, los eunucos, secretarios, generales y almirantes con los diferentes atavíos de sus cargos, no son más que un sueño de un día de verano. Nos quedan algunas piezas sueltas; aquí una gran iglesia en estado ruinoso, allá fragmentos de mosaico y pintura mural, unos pocos manuscritos, iconos, tallas de marfil, ocasionalmente una joya. Pero en estos *disiecta membra* se puede captar algo: una austera y serena expresión de dogma religioso y poder imperial; un concepto de la Divinidad que nunca fue barato, sentimental ni de relumbrón; un constante amor por la magnificencia, el esplendor y el alto rango; rayos de belleza concebidos y aprehendidos por la mente a través de los sentidos[4].

LISTA DE LAS PRINCIPALES ABREVIATURAS

Arch.	*Archeological, Archäologische,* etc.
Bull.	*Bulletin*
Byz.	*Byzantine, Byzantinische,* etc.
C. Arch.	*Cahiers archéologiques*
Corso (1956) etc.	Universidad de Bolonia, *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, I-, 1956-*
D. O. P.	*Dumbarton Oaks Papers*
J.	*Jahrbuch, Journal,* etc.
Z.	*Zeitschrift*

NOTAS

CAPÍTULO 1

1. Gregory Dix, *The Shape of the Liturgy* (Londres, 1943), 16 ss.; F. E. Warren, *The Liturgy and Ritual of the Ante-Nicene Church* (Londres, 1912), 191 ss.; J. G. Davies, *The Early Christian Church* (Londres, 1965); J. Danielou y H. Morrou, *The Christian Centuries,* I, *The First Six Hundred Years* (Londres, 1964); J. Gutmann, «The Origin of the Synagogue. The Current State of Research», *Arch. Anzeiger,* LXXXVII (1972), 36 ss.; G. T. Armstrong, «Constantine's Churches», *Gesta,* VI (1967), 1 ss.; J. M. C. Toynbee, *Death and Burial in the Roman World* (Londres, 1971); G. H. Halsberghe, *The Cult of Sol Invictus* (Leyden-Brill, 1972).

2. H. J. Lawlor y J. E. Oulton, *Eusebio, The Ecclesiastical History* (Londres, 1932); y ver nueva traducción de G. A. Williamson en Penguin Classics, 1965; Edmund Bishop, *Liturgia Historica* (Oxford, 1918), 39 ss.; Warren, *op. cit.,* 94 ss.

3. Cita de Minucio Félix: *Octavius,* cap. XXV, *Patrologia Latina,* t. III, col. 339.

Dix., *op. cit.,* 36 ss.; Warren, *op. cit.,* 68 ss.; Bishop, *op. cit.,* 20 ss.; J. Toynbee y J. B. Ward-Perkins, *The Shrine of St Peter* (Londres, 1956), 208.

4. Cita de san Cipriano: Ép. 70, *ad Januarium, Opera,* ed. Baluz (París, 1726), 125.

C. Hopkins, «The Christian Church», *Excavations at Dura Europos, 5th Season, 1931-1932* (Yale University Press, 1943), 249 ss., y ver *The Final Report,* VIII, parte II (ed. C. Bradford Welles) (New Haven, 1967), 102 ss.; J. L. Maier, *Le Baptistère de Naples et ses mosaïques: étude historique et iconographique* (Friburgo, 1964), II, nota 5; Warren, *op. cit.,* 117 ss.; A. Grabar, «Les Sujets bibliques au service de l'iconographie», Spoleto, Centro italiano di studi sull'arte medio evo, *Settimane,* X, 387 ss.

5. Warren, *op. cit.,* 189 ss.; Dix, *op. cit.,* 29 ss.

6. A. H. M. Jones, «The Social Background of the Struggle between Paganism and Christianity», en A. Momigliano (ed.), *The Conflict between Paganism and Christianity in the Fourth Century* (Oxford, 1963), 17, 37; H. von Campenhausen, *The Fathers of the Greek Church* (Londres, 1963); H. I. Marrou, «Synesius of Cyrene and Alexandrian Neoplatonism», *Conflict between Paganism and Christianity,* 143-4; F. J. E. Raby, *Secular Latin Poetry,* 1, 2.ª ed. (Oxford, 1957), 48.

7. G. Bovini, «Catacombs», *Encyclopaedia of World Art,* III, 143 ss.; P. A. Février, «Études sur les catacombes romains», *C. Arch.,* XI (1960), 9-10; H. Stern, «Orpheé dans l'art paléochrétien», *C. Arch.,* XXIII (1974), 1 ss.

8. Eusebio, *The Ecclesiastical History, passim;* P. Courcelle, «Anti-Christian Arguments and Christian Platonism: from Arnobius to St Ambrose», en *Conflict between Paganism and Christianity,* 151; *ídem, Histoire littéraire des grandes invasions germaniques* (París, 1948), 9, E. R. Dodds, *Pagan and Christian in an Age of Anxiety* (Cambridge University Press, 1965), espec. cap. 4.

9. Citas de Eusebio: *Vita Constantini,* IV, 15; *ibid.,* III, 10.3.

K. M. Setton, *Christian Attitude towards the Emperor in the Fourth Century* (Columbia University Press, 1941), *passim;* H. von Campenhausen, *The Fathers of the Latin Church* (Londres, 1964), 87 ss.

10. K. M. Setton, *op. cit.,* 29; P. Courcelle, en *Conflict between Paganism and Christianity,* 165; I. A. Richmond, *Archeology, and the After-Life in Pagan and Christian Imagery* (Oxford University Press, 1950), 53.

11. K. J. von Hefele y H. Leclerc, *Histoires des Conciles* (París, 1907-); von Campenhausen, *Fathers of the Greek Church (op. cit.);* P. Courcelle, *Les lettres grecques en Occident de Macrobe à Cassiodore* (Écoles françaises d'Athènes et de Rome, París, 1964).

CAPÍTULO 2

1. J. M. C. Toynbee, «The Shrine of St Peter and its Setting», *J. of Roman Studies,* XLII-XLIII (1952-3), 1 ss.; J. B. Ward-Perkins, «The Shrine of St Peter and its Twelve Spiral Columns», *ibid.,* 21 ss.; J. Toynbee y J. Ward-Perkins, *The Shrine of St Peter and the Vatican Excavations* (Londres, 1956), 72 ss., 116 ss.; O. Perler, *Die Mosaiken der Juliergruft im Vatikan (Freiburger Universitätsreden,* N.F. XVI) (1953); E. Kirschbaum, S. J., *The Tombs of St Peter and St Paul* (Londres, 1959).

2. La *commendatio animae* se encuentra en *Rit. Rom.,* tit. 5, cap. 7.

G. B. de Rossi, *La Roma sotterranea cristiana* (Roma, 1964); J. Wilpert, *Roma sotterranea, die Malereien der Katakomben Roms* (Friburgo de Brisgovia, 1903); *ídem, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirschlichen Bauten vom IV. bis XIII Jahrhundert,* 4 vols., 2.ª ed. (Friburgo de Brisgovia, 1917); P. Styger, *Die römischen Katakomben* (Berlín, 1933); O. Marucchi, *Le Catacombe romane* (Roma, 1933); F. Wirth, *Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis zum Ende des dritten Jahrhunderts* (Berlín, 1934); J. de Wit, *Spätrömische Bildnismalerei* (Berlín, 1938); G. Bovini, «Monumenti tipici del liguaggio figurativo della pittura cimiteriale d'età paleocristiana», *Corso* (1957), 1, 9 ss.; P. A. Février, «Études sur les catacombres romaines», *C. Arch.,* X, (1959), 1 ss.; A. Ferrua, S. J., *Le pitture della nuova catacumba di Via Latina (Monumenti di antichità cristiana,* 2.ª serie, VIII) (Pontificio di Archeologia cristiana, Ciudad del Vaticano, 1960); y ver importantes reseñas de este último libro: E. R. Goodenough, en *J. of Biblical Literature,* LXXXI (1962), 113 ss.; J. M. C. Toynbee, en *J. of Roman Studies,* LII (1962), 256 ss; Th. Klauser, en *J. für Antike und Christentum,* V (1962), 177 ss.

Ver también Th. Klauser, «Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst», *J. für Antike und Christentum*, I, (1958), 20 ss., II (1959), 115 ss., III (1960), 112 ss., IV (1961), 128 ss., V (1962), 113 ss., VI (1963), 71 ss.; L. Eizenhöfer, «Die Siegelbildvorschläge des Clemens von Alexandrien und die älteste christliche Literatur», *ibid.*, III (1960), 51 ss.; E. Stommel, «Zum Problem der frühchristlichen Jonas Darstellungen», *ibid.*, I (1958), 112 ss.

3. F. Fremersdorf, «Ein bisher verkanntes...in der römischen Abteilung des Wallraf-Richartz-Museum, Köln», *Wallraf-Richartz J.*, N.F.1 (1930), 282 ss.; C. R. Morey y G. Ferrari, *The Gold Glass Collection of the Vatican Library* (Ciudad del Vaticano, 1959), con bibliografía; J. E. Crome, «Due Medaglioni di vetro dorato dell'anno 400», *Felix Ravenna*, LXXXI, fasc. 30 (1960), 115 ss.; E. Freistedt, *Altchristliche Totengedächtnisstage und ihre Beziehung zum Jenseitsglauben und Totenkult der Antike* (Münster, 1928).

4. Toynbee y Ward-Perkins, *The Shrine of St Peter*, 105, y ver bibliografía en nota 1; A. H. M. Jones, *The Later Roman Empire 284-602*, II (Oxford, 1964), 1014-15.

5. Sobre el mosaico del ábside de San Juan de Letrán, ver G. J. Hoogewerff, «Il mosiaco absidale di S.Giovanni in Laterano ed altri mosaici romani», *Atti della Pontificio Accademia Romana di Arch., Rendiconti*, XXVII (1955), 297- 326, que plantea la plausible idea de que la figura de cuerpo entero de Cristo fuera el centro del mosaico original del s.v así como, por lo que a la decoración de los ábsides en Roma se refiere, el antepasado de figuras semejantes, incluyendo la de la iglesia de San Cosme y San Damián. Y ver C. Cecchelli, «A proposito del mosaico dell'abside lateranense», *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae* (Munich, 1961), 13 ss. El mosaico actual data de la época del papa Nicolás IV (1290) y fue ejecutado por Jacopo Torrito y Jacopo da Camerino, que lo firmaron. Cecchelli argumenta que el programa iconográfico sigue el del original constantiniano, restaurado quizá en diversas épocas, en tiempos de León I (440-61) y Esteban VI (896-9) o posiblemente Sergio III (904-11). El busto de Cristo en particular fue considerado como una «vera reliquia». Sobre el edificio de Constantino, ver J. Ward-Perkins, «Constantino and the Origins of the Christian Basilica», *Papers of the British School at Rome*, XXII, N.S. IX (1954); 69 ss.

Gregory Dix, *The Shape of the Liturgy* (Londres, 1943), 310, y ref. al *Liber Pontificalis*, ed. Duchesne, 170-87; Toynbee y Ward-Perkins, *The Shrine of St Peter*, *passim*.

6. Toynbee y Ward-Perkins, *op. cit.*, 211-12.

7. K. Lehmann, «Santa Costanza». *Art. Bull.*, XXXVII (1955), 193 ss. «Santa Costanza, an Addendum», *ibid.*, 291, mantiene que el edificio fue originariamente un templo de Baco o al menos un mausoleo pagano, pero contradice esta opinión H. Stern, «Les Mosaïques de l'église de Sainte Constance à Rome», *D.O.P.*, XII (1958), 159 ss.; W. N. Schumacher, «Dominus legem dat», *Römische Quartalschrift*, LIV (1959), 1 ss. e *ibid.*, «Ein römische Apsis-Komposition», 137 ss.; G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, I (1967), 3 ss.

8. Sobre la escultura en pórfido en general, ver R. Delbrueck, *Antike Porphyrwerke (Deutsches Archäologischen Instituts, Studien zur spatantiken Kunstgeschichte)* (Berlín y Leipzig, 1932); sobre las tumbas imperiales, ver A. K. Vasiliev, «Imperial Porphyry Sacophagi at Constantinople», *D.O.P.*, IV (1948); 1 ss. y P. Grierson, «Tombs and Obits of the Bizantine Emperors», *ibid.*, XVI (1962), 3 ss. Ver también G. Bovini, «Le tombe degli imperatori d'Oriente dei secoli IV, V, e VI». *Corso* (1962), 155 ss.

9. Ver H. Schlunk, en *Neue deutsche Ausgrabungen in Mittelmeergebiet und in vorderem Orient* (Berlín, 1959), 344 ss.: Theodor Hauschild y Helmut Schlunk, «Vorbereit über die Arbeiten in Centcelles», *Madrider Mitteilungen*, II (1961); 119 ss.; Pedro de Padol, «El Museo constantiniano de Centcelles, Tarragona», *Corso* (1961), 235 ss.; A. Grabar, «Programmes iconographiques à l'usage des propiétaires des latifundia romains», *C. Arch.*, XII (1962), 394-5.

10. A .Calderini, G. Chierici y C. Cecchelli, *La Basilica di San Lorenzo Maggiore* (Milán, 1952); para la posible influencia de Constantinopla, ver P. Verzone, «Rapporti fra l'architettura bizantina e quella italiana del V e VI secolo», *Corso* (1958), II. 130 ss.

Ver también G. Bovini, «Gli edifici di culto milanesi d'età pre-ambrosiana», *Corso* (1961), 47 ss.; «La "Basilica maior" di Milano ed il suo battistero», *ibid.*, 73 ss.; «La "Basilica Apostolorum" e la "Basilica martyrum" di Milano», *ibid.*, 97 ss.; «Il complesso monumentale di S. Lorenzo Maggiore a Milano», *ibid.*, 119 ss.

Para la Basílica Ambrosiana, ver F. Reggiore en *La Basilica Ambrosiana, ricerchi e restauri, 1929-1940* (Milán, 1941), 113-269; E. Battisti, «Per la datazione di alcuni mosaici di Ravenna e di Milano», *Scritti... in onore di M. Salmi* (Roma, 1961), 119 ss. Battisti sugiere que el cuerpo del retrato en mosaico de san Ambrosio en San Vittore en Ciel d'Oro data enteramente de hacia 386-7, pero la cabeza fue rehecha después de 397; el retrato de san Mademo, sin embargo, data enteramente de hacia 386-7. Los cuerpos de los santos Gervasio y Protasio fueron redescubiertos en 386; san Víctor murió h. 377-8. El estilo de los mosaicos de San Vittore in Ciel d'Oro es bastante diferente del de los mosaicos de San Aquilino.

11. E. Weigand, «Der Kalendarfries von Hagios Giorgios in Thessaloniki», *Byz. Z.*, XXXIX (1939), 116 ss.; H. Torp, «Quelques remarques sur les mosaïques de Saint-Georges à Thessalonique», *IXth International Congress of Byzantine Studies*, I (Atenas, 1955). 164 ss.; E. Dyggve, «Le Palais impérial de Thessaloniki», *ibid.* 179 ss.; ver también *idem*, «Kurzer vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen im Palastviertel von Thessaloniki, Frühjahr 1939», *Dissertationes Pannonicae*, serie 2, núm. 11 (1941), 63 ss. Torp afirma que los mosaicos forman una perfecta unidad y fueron ejecutados por el mismo taller. Las grapas de hierro para fijar el lecho de creta y escayola de los mosaicos fueron insertadas antes de que el mortero se hubiera endurecido en la pared. La construcción de la «calotte» es contemporánea de las adiciones al coro y al deambulatorio; éstos datan de la época de Teodosio I. Torp compara los mosaicos con la escultura del período teodosiano. Ver también H. Torp, *Mosaikkene i St Georg-rotunden* (Oslo, 1936); R. F. Hoddinot, *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia* (Londres, 1963), 112 ss.; A. Grabar, «A propos les mosaïques de la coupole de Saint-Georges de Thessalonique», *in Memoriam Panayotis A. Michelis* (Atenas, 1971), 218 ss. En el centro de la cúpula, Cristo en pie llevando una cruz dentro de un círculo sostenido por cuatro ángeles; entre los ángeles, una cruz con rayos, un fénix sobre una palmera, y dos palmas. En la zona central había más ángeles, probablemente 24, unos solos y otros en grupos. El coro de mártires, delante de los fondos arquitectónicos, se compone de 7 soldados, 7 obispos y 6 sacerdotes que representan los meses del año. «Ainsi, l'iconographie de la coupole de Saint-Georges devient un composition panégyrique d'un symbolisme ecclésiastique-liturgique; Adoration et hymne des anges et de tous les Saints, au Christ Ressucité, en la Très-Sainte Église Céleste. [Así, la iconografía de la cúpula de San Jorge se convierte en una composición panegírica de un simbolismo eclesiástico-litúrgico, en la Adoración y el himno de los ángeles y de todos los santos a Cristo resucitado, en la Muy Santa Iglesia Celestial]» (pág. 230).

W. Eugene Kleinbauer, «The Original Name and Function of Hagios Giorgios at Thessaloniki», *C. Arch.*, XXII (1972), 55 ss.; *idem.*, «The Iconography and Dating of the Mosaic Decoration in the Rotunda of Hagios Giorgios. Thessaloniki», *Viator*, III (1972), intenta probar que la rotonda fue convertida en santuario cristiano y sus mosaicos fueron colocados h. 430 o en el tercer cuarto del s. V como muy tarde. M. Vickers, «The Date of the Mosaics of the Rotunda at Thessaloniki». *Papers of the British School at Rome*, XXXVIII (1970), 183 ss., considera que los testimonios disponibles hablan de forma más convincente a favor de que el edificio pagano fuera convertido en un martyrium monumental que albergara reliquias, tal vez consagrado a Cristo *Dynamis Theou* y posiblemente concebido *ad similitudinem S. Jerosolimitane ecclesie*, es decir, como la Rotonda de la Anastasis en el Gólgota.

12. San Jerónimo; ver *Comm. in Ezech.*, cap. 1.

W. Koehler, «Das Apsismosaik von St Pudenziana in Rom als Stildokument», *J. Ficker zum 70. Geburtstag. Forschungen zur Kunstgeschichte und zur christlichen Kunst.* (Leipzig, 1931), 167 ss.; A. Petrignani, *La Basilica di S. Pudenziana in Roma secondo gli scavi recentmente eseguiti* (Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Ciudad del Vaticano, 1934); R. W. Montini, *Santa Pudenziana* (Roma, 1959); G. Matthiae, *Mosaici medioevali*, 55 ss.; B. Vanmaele, *L'Église Pudentienne de Rome (Santa Pudenziana). Contributions à l'histoire de ce monument insigne de la Rome chrétienne ancienne du II au XX siècle* (Averbode, 1965) (Bibliotheca Analectorum Praemonstratensium, VI, 154/9); E. Dassman, «Das Apsismosaik von S. Pudentiana in Rom». *Römische Quartalschrift*, LXV (1970), 1-2, 67 ss.

Sobre los símbolos de los evangelistas, ver J. A. Herbert, «The Emblems of the Evangelists». *Burlington Magazine*, XIII (1908), 162. Tal vez la aparición más antigua de estos símbolos en un MS latino está en un salterio de Verona, que ha sido fechado entre los ss. V y VII y entre el VII y el VIII. El salterio está ilustrado en un estilo simbólico. Ver también G. M. Benson, «New Light on the Utrecht Psalter». *Art Bull.*, XIII (1931), 43; C. R. Morey, *Lost Mosaics and Frescoes of Rome* (Princeton, 1915), 45-7.

13. G. Bovini, «I mosaici del battistero di S. Giovanni in Fonte a Napoli», *Corso*, I (1959), 5 ss.; Jean Louis Maier, *Le Baptistère de Naples et ses mosaïques: étude historique et iconographique* (Friburgo, 1964); *Excavations at Dura-Europos, Final Report*, VIII, parte II (New Haven, 1967), 222 ss.: P. Pariset, «I mosaici del battistero di S. Givanni in Fonte nello sviluppo della pittura paleocristiana a Napoli», *C. Arch.*, XX (1970), 1 ss.

14. G. Bovini, *Il Cosidetto Mausoleo di Galla Placidia in Ravenna* (Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana. Ciudad del Vaticano, 1950); M. Marzoti, «Ferettiana», *Felix Ravenna*, XVIII (1955), 36 ss.; G. de Francovich, «I primi sarcophagi cristiani di Ravenna», Corso, II (1957), 17 ss.; F. Gerke, *Das Christusmosaik in der Laurentius-kapelle der Galla Placidia in Ravenna* (Stuttgart, 1965); *idem*, «La composizione musiva dell'oratorio di S. Lorenzo Formoso e della basilica palatina di S.Croce a Ravenna», *Corso* (1966), 141 ss.

Sobre el mosaico que representa a san Lorenzo, ver W. Seston, «Le Jugement dernier au mausolée de Galla Placidia à Ravenne», *C. Arch.*, I (1945), 37 ss.; P. Courcelle, «Le Gril de Saint-Laurent au mausolée de Galla Placidia», *ibid.*, III (1948), 28 ss.

Ver también G. Bovini,«Principale Bibliografia su Ravenna antica e suoi più importanti monumenti», *Corso*, I (1956), 13 ss.; VII (1960), 1 ss.; VIII (1961), 13 ss.; IX (1962), 7 ss.; J. Gagé, «Le Livre Sacré et l'epreuve du Feu», *Mullus, Festschrift Theodore Klauser. J. für Antike und Christentum, Ergänzungsband*, I (Münster, 1964), 130 ss.

15. A. Schuchert, *S. Maria Maggiore zu Rom* (Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana. Roma, 1939); C. Cecchelli, *I Mosaici della basilica di S. Maria Maggiore* (Turín, 1956); J. Wilpert, «La Proclamazione efesina ed i mosaici della basilica di S. Maria Maggiore». *Analecta Sacra Tarraconensia*, VI (1931), 27 ss.; la reseña de E. Weigand de R. Römstedt, *Vormittelalterlische Malerei* (Augsburgo, 1929), en *Byz. Z.*, XXXI (1931), 110-13, donde considera que los mosaicos de Santa María la Mayor reflejan la influencia del Oriente griego y del perdido arte eclesiástico de Constantinopla en la primera mitad del s. V; A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin* (París, 1936), 211 ss.; *idem, Martyrium*, II (París, 1946), 168; L. de Bruyne, «Intorno ai mosaici della navata di S. Maria Maggiore», *Rivista arch. cristiana*, XV (1938), 281 ss., y *compte-rendu* de E. Weigand en *Byz Z.*, XV (1939), 294-6; B. Biagetti, «Osservazione sui mosaici della navata centrale di S. Maria Maggiore in Roma», *Atti della Pontificia Accademia Romana di Arch.*, serie III, *Rendiconti*, XIII (1937), 101 ss. A. W. Byvanck, «Il problema dei mosaici di S. Maria Maggiore di Roma», *Corso* I (1958), 41 ss., argumenta que los mosaicos fueron ejecutados bajo la dirección de un maestro de primera clase, probablemente formado en Constantinopla. A. Weis, «Die Geburtstag Christi am Triumphbogen vom S. Maria Maggiore in Rom», *Das Münster*, XIII (1960), 73 ss.; Marie-Louise Thérel, «Une Image de la Sybille sur l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure à Rome», *C. Arch.*, XII (1962), 153 ss.; G. Bovini, «I mosaici romani dell'epoca di Sisto III (432-440), *Corso* (1963), 81 ss.; G. Matthiae, *Mosaici medioevali*, 87 ss. Para la influencia judía sobre la ilustración bíblica cristiana, ver H. L. Hempel, «Zum Problem der Anfänge der A. T.-illustration», *Z. für alttestamentl. Wissenschaft*, LXIX (1957), 103 ss.; A. Grabar, «Recherches sur les sources juives de l'art paleochrétien», *C. Arch.*, XI (1960), 41 ss., XII (1962), 115 ss.; H. Stern, «Quelques problème d'iconographie paléochretienne et juive», *C. Arch.*, XII (1962), 99 ss.; A. Grabar, «Les sujets bibliques au service de l'iconographie», *Spoleto Settimane*, X (1963), 387 ss.; E. D.

184/208

Goldschmitt, H. L. C. Jaffé, B. Narkis, introducción por Meyer Shapiro, *The Bird's Head Haggadah of the Bezalel Museum in Jerusalem* (Jerusalén, 1965); K. Weitzmann, «Zur Frage des Einflusser jüdischer Bilderquellen auf die Illustrationen des Alten Testaments», *Mullus, Festschrift Theodore Klauser*, 401 ss.; U. Schubert «Der politische Primatanspruch der Päpste. Dargestellet am Triumphbogen von Santa Maria Maggiore in Rom», *Kairos*, 3-4 (1971); 194 ss.; E. Kitzinger, «The Role of Miniature Painting in Mural Decoration», *The Place of Book Illumination in Byzantine Art* (Princeton 1975), 99 ss, 122 ss.

16. C.-O. Nordström, *Ravennastudien* (Upsala, 1953), 42 ss.; S. Bettini, «Il Battistero della cattedrale», *Felix Ravenna*, LII (1950), 45 ss.; M. Mazzoti, «Il Battistero della cattedrale di Ravenna», *Corso*, (1961), 255 ss.; A. Ghezzo, «Battistero degli Ortodossi di Ravenna-Problemi ed aspetti architettonico-strumentali e decorativi», *Felix Ravenna*, LXXXVI (1962), 5 ss.; S. K. Kostof, *The Ortodox Baptistery of Ravenna* (Yale University Press, 1965).

17. K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex* (Princeton, 1947); *idem, Ancient Book Illumination* (Cambridge, Mass., 1959); C. Nordenfalk, «The Beginnig of Book Decoration», *Beiträge für G. Swarzenski* (Berlin-Chicago, 1951), 9 ss.; R. B. Bandinelli, *Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana)* (Olten, 1955); y varios estudios de diversos autores en *Studi Miscellanei*, I (Seminario di Archeologia e storia dell'arte greca e romana dell'Università di Roma) (Roma, 1961), 29 ss.; 55 ss.; 63 ss.; 69 ss.

J. de Wit, *Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus* (cód. Vat. lat. 3225) (Amsterdam, 1959), y ver reseña de Hugo Buchthal en *Art. Bull.*, XLV (1963), 372 ss.; *idem*, «A Note on the Miniatures of the Vatican Virgil Manuscript», *Mélanges Eugène Tisserant*, VI, VI (Studie e testi, 236) (Biblioteca Vaticana, 1964), 167 ss. Debo agradecer al profesor Buchthal que me haya permitido leer su conferencia, hasta ahora no publicada, «The Story of Troy in Medieval Art, II», que contiene gran cantidad de oportunas observaciones sobre el Virgilio Vaticano. C. Nordenfalk, *Der Kalendar von Jahre 354 und die lateinische Buchmalerei des IV. Jahrhunderts* (Göteborgs Kungl. Vetenskaps- och Vitterhets-Samhälles Handlinger, fol. V, serie A, t. V, 2, 1936); A. W. Byvanck, «Antike Buchmalerei III, Der Kalendar vom Jahre 354 und die Notitia dignitatum», *Mnemosyne*, serie 3, t. VIII (1940), 177 ss.; H. Stern, *Le Calendrier de 354. Étude sur son texte et ses illustrations* (Institut français d'archeologie de Beirut, IV) (París, 1953).

K. Weitzmann, «Book Illustration of the Fourth Century: Tradition and Innovation», *Akten des VII. Internationalen Kongress für christliche Archäologie, Trier, 1965. Studi di Antichità cristiana*, Int. Ist. di Arch. crist., XVII (Roma y Berlín, 1969), 257 ss.; *idem.*, «The Study of Byzantine Book Illumination, Past, Present, and Future», *The Place of Book Illumination in Byzantine Art* (Princeton, 1975), 1 ss.

18. C. Nordenfalk, *Die spätantiken Canontafeln* (Goteborg, 1938); *idem*, «The Apostolic Canon Tables», *Gazette des Beaux Arts*, LXII (1963), 17 ss.; A. M. Friend, Jr., «The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts», *Art Studies*, V, (1927), 115 ss., VII (1929), 4 ss. Para la posible existencia de una armonía evangélica ilustrada anterior, el *Diatesseron* de Taciano, compuesto en la segunda mitad del siglo II, ver C. Nordenfalk, «An Illustrated Diatesseron», *Art Bull.*, L (1968), 119 ss.

H. Degering y E. Boeckler, *Die Quedlinburger Italafragmente* (Berlín, 1932).

W. R. Lethaby, «The Painted Book of Genesis in the British Museum, *Arch. J.*, LXIX (1912), 88 ss., LXX (1913), 162 ss.; C. R. Morey, «Notes on East Christian Miniatures», *Art Bull.*, XI (1929), 5 ss.

Para bibliografía sobre *De Fide Catholica* de san Ambrosio, ver *Karl der Grosse, 10th Council of Europe Exhibition Catalogue* (Aquisgrán, 1965), núm. 389.

19. G. Wilpert, *I Sarcophagi cristiani antichi* (Roma, 1929); H. von Campenhausen, *Die Passionssarkophage* (Marburgo, 1928); M. Lawrence, «City-gate Sarcophagi», *Art Bull.*, X (1927-8), 1 ss.; *idem*, «Columnar Sarcophagi in the Latin West», *Art Bull.*, XIV (1932), 103 ss.; A. C. Soper, «The Latin Style on Christian Sarcophagi of Fourth Century», *Art Bull.*, XIX (1937), 148 ss.; F. Gerke, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit* (Berlín, 1940); G. Bovini, *I sarcophagi paleocristiani: Determinazioni nella loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti* (Ciudad del Vaticano, 1949); G. M. Gabrielli, *I Sarcophagi paleocristiani e altomedievali delle Marche* (Rávena, 1961); T. Klauser, *Frühchristliche Sarkophage in Bild und Wart* (Basilea, Vereinigung des fremde antiker Kunst, 1966). Ver también G. M. A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks* (Cambridge, Mass., 1951).

Para los sarcófagos de Galia, ver E. Le Blant, *Les Sarcophages chrétiens de la Gaule* (París, 1886); *idem, Étude sur les sarcophages chrétiens de la ville d'Arles* (París, 1878).

Para los sarcófagos de España, G. Bovini, *I Sarcophagi paleocristiani della Spagna* (Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Roma, 1954); H. Schlunk, *El sarcófago de Castiliscar y los sarcófagos paleocristianos españoles de la primera mitad del siglo IV* (Pamplona, 1947); *idem*, «Der Sarkophag von Puebla Nueva (prov. Toledo)», *Madrider Mitteil., Deutsch. Arch. Inst.*, VII (Heilderberg, 1966), 210 ss.

Ver también F. Gerke, «La scultura paleocristiana in Occidente», *Corso* (1959), II, 49 ss.

Sobre los llamados sarcófagos de Estilico, ver H. von Schönbeck, *Der Mailänder Sarkophag und seine Nachfolge (Studi di antichità cristiana*, X) (Ciudad del Vaticano, 1935); A. Katzenellenbogen, «The Sarcophagus in Sant'Ambrogio and St Ambrose», *Art Bull.*, XXIX (1947), 249.

20. K. Goldmann, *Die ravennatischen Sarkophage* (Estrasburgo, 1906); H. Dütschke, *Ravennatische Studien: Beiträge zur Geschichte der späten Antike* (Leipzig, 1909); G. Gerola, *Sarcophagi ravennati inediti* (Studi Romani) (Roma, 1914); M. Lawrence, *The Sarcophagi in Ravenna (College Art Association Study núm. 2*, 1945); G. De Francovich, «Study sulla scultura ravennate», *Felix Ravenna*, LXXVII-LXXVIII (1958), 5 ss.; LXIX (1959), 5 ss.; *idem*, «I primi sarcofagi cristiani di Ravenna», *Corso* (1957), 17 ss.; G. Bovini, «Qualche osservazione sul sarcofago "a colonne" della navata sinistra della chiesa di S. Francesco di Ravenna», *Felix Ravenna*, LXXXVI (1962); 95 ss.; G. M. Gabrielli, «I sarcophagi di tipo ravennate nelle Marche», *ibid.*, LXXXII (1960), 97 ss.; F. Gerke, «La scultura ravennate», *Corso* (1959), II, 109 ss.

21. J. Wiegand, *Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina* (Tréveris, 1900); A. C. Soper, «Italo.Gallic Christian Art», *Art. Bull.*, XX (1938), 168; H. E. Kantorowicz, «The 'King's Advent' and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina», *Art Bull.*, XXVI (1944), 207 ss.; R. Delbrueck, «Notes on the Wooden Doors of Santa Sabina», *Arch. Bull.*, XXXIV (1952), 139 ss.; Sahoko Tsuji, «Les Portes de Santa Sabina. Particularité de l'iconographie de l'Ascension», *C. Arch.*, XIII (1962), 13 ss.

A. Goldschmidt, *Die Kirchentur des hl. Ambrosius in Mailand* (Estrasburgo, 1902).

22. Para la considerable bibliografía anterior a 1952 sobre tallas de marfil paleocristianas, ver W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters* (Maguncia, 1952), pero ver 3.ª ed. revisada, 1976. Desde la fecha de esta publicación han aparecido los siguientes estudios: J. Beckwith, «The Werden Casket Reconsidered», *Art Bull.*, XL (1958) 1 ss.; *idem, The Andrews Dyptich* (Londres, 1958); G. Bovini y L. Ottolenghi, *Avori dell'alto medioevo, Mostra nei Chiostri Francescani di Ravenna* (1956); T. Buddensieg, «Le Coffret de Pola, Saint-Pierre et le Latran», *C. Arch.*, X (1959), 157 ss.; E. Rosenbaum, «The Andrews Dyptych and Some Related Ivories», *Art Bull.*, XXVI (1954), 253 ss.; K. Wessel, «Studien zur oströmischen Elfenbeinskulptur», *Wissenschaftliche Z. der Universität Greifswald*, III (1953-4), 1 ss.; *idem*, «Das Diptychon Andrews», *Byz. Z.*, L (1957), 99 ss.; P. Metz, *Elfbein der Spätantike* (Munich, 1962).

23. H. H. Arnason, «Early Christian Silver of North Italy and Gaul», *Art Bull.*, XX (1938), 193 ss.; A. O. Curle, *The Treasure of Trapain* (Glasgow, 1923); M. Trozzi, «Il tesoro di Projecta», *Rivista di arch. cristiana*, IX (1932), 279 ss.; H. B. Walters, *Catalogue of Silver Plate, Greek, Etruscan and Roman in the British Museum* (Londres, 1921); R. Jaeger, «Ein Beitrag zur Geschichte der altchristliche Silberarbeiten», *Arch. Anzeiger, J. des deutschen arch. Institut*, LXIII (1928), 555 ss. E. Barbier, «La signification du cortège représenté sur le couvercle du coffret de "Projecta"», *C. Arch.*, XII (1962), 7 ss., sugiere que la escena representa a una dama de fortuna camino del baño.

CAPÍTULO 3

1. M. Avi-Yonah, D. H. K. Amiran, J. J. Tothschild, H. M. Z. Meyer y B. Mazar, *Jerusalem, The Saga of the Holy City* (Jerusalén, 1954), 29 ss.; A. Grabar, *Martyrium* (París, 1946), I, 234 ss.; A. Parrot, *Golgotha and the Church of the Holy Sepulcre* (Londres, 1957); R. Krautheimer, *Arquitectura paleocristiana y bizantina* (Madrid, 1996) 69 ss.; A. Ovadiah, *Corpus of the Byzantine Churches in the Holy Land* (Bonn, 1970).

2. Avi-Yonah, etc., *op. cit.*, 32 ss.

3. Avi-Yonah, etc., *op. cit.*, 34 ss.

4. A. Grabar, *Les Ampoules de Terre Sainte* (París, 1958); A. Grabar, «Un Médaillon en or provenant de Mersine en Cilice», *D.O.P.*, VI (1951), 27 ss.; *idem*, «Un Reliquaire provenant d'Isaurie», *C. Arch.*, XIII (1962), 49 ss.; M. Gough, «A Fifth-Century Silver Reliquary from Isauria», *Byzantinoslavica*, XIX (1958), 244 ss.; Philippe Verdier, «La Colonne de Colonia Aelia Capitolina et l'Imago Clipeata du Christ Hélios», *C. Arch.*, XXIII (1974), 17 ss.

5. C. Cecchelli, J. Furlani y M. Salmi, *The Rabbula Gospels* (Olten y Lausana, 1959); C. R. Morey, «The Painted Panel from the Sancta Sanctorum», *Festschrift Paul Clemen* (Düsseldorf, 1926), 151 ss.; J. Leroy, *Les Manuscrites syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient* (París, 1964), 139 ss.; K. Weitzmann, «Eine vorikonoklastische Ikone des Sinai mit der Darstellung des Chairete», *Tortulae, Festschrift für Johannes Kollwitz* (Roma, 1966), 317 ss.; *idem*, «An Encaustic Icon with the Prophet Elijah at Mount Sinai», *Mélanges offerts à K. Michalowski* (Varsovia, 1966), 713 ss. Los iconos aquí atribuidos a un taller de Jerusalén en el siglo VII o principios del VIII son muy toscos.

6. R. Krautheimer, *op. cit.*, 79 ss.; H. Delahaye, S. J., *Les Origines du cult des martyrs* (Bruselas, 1912), 65; G. Dowey, «The Shrines of St Babylas at Antioch and Daphne», *Antioch-on-the-Orontes, II, Excavations 1933-1936* (Princeton University Press, 1938), 45 ss.; D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements* (Princeton University Press, 1947), I, 283 ss.; H. C. Butler, *Early Churches in Syria* (Princeton, 1929).

7. W. A. Campbell, «The Martyrion at Seleucia Pieria», *Antioch-on-the-Orontes, III, Excavations 1937-1949* (Princeton University Press, 1941), 35 ss.; K. Weitzmann, «Iconography of the Reliefs from the Martyrion», *ibid.*, 135 ss.

8. James J. Rorimer, «The Authenticity of the Chalice of Antioch», in Dorothy Miner, ed., *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene* (Princeton University Press, 1954), 161 ss.; *Early Christian and Byzantine Art* (Walters Art Gallery, Baltimore, 1947), 86-7; J. Leroy, *Les Manuscrites syriaques*, 48 ss.

9. L. Budde, «Die frühchristlichen Mosaiken von Misis-Mopsuhestia», *Pantheon*, XVIII (1960); 116 ss.; I. Lavin, «The Hunting Mosaics of Antioch and their Sources», *D.O.P.*, XVII (1963), 273 ss., nota 424; L. Budde, *Antike Mosaiken in Kilikien*, I, II, (Recklinghausen, 1969, 1972); E. Kitzinger, «Observations on the Samson Floor at Mopsuestia», *D.O.P.*, XXVII (1973), 135, considera la posibilidad de que el edificio fuera una sinagoga y que el mosaico de Sansón estuviera basado en un rollo ilustrado.

10. C. H. Kraeling, ed., *Gerasa, City of the Decapolis* (New Haven, American School of Oriental Research, 1938), en especial el capítulo de F. M. Bibel sobre los mosaicos; J. W. Crowfoot, *Early Churches in Palestine* (Londres, 1941); H. C. Butler, *Early Churches in Syria* (Princeton, 1929); E. Kitzinger, «Studies on Late Antique and Early Byzantine Floor Mosaics»; *D.O.P.*, VI (1951), 83 ss.; *idem*, «Mosaic Pavements in the Greek East and the Question of a 'Renaissance' under Justinian», *Actes du VIe Congrès International d'Études Byz.* (París, 1951), 209 ss., A. M. Schneider, *Die Brotvermehrungskirche von et-Tâbga am Genesarethsee und ihre Mosaiken* (Paderborn, 1934); P. Palmer y Dr. Guthe, *Die Mosaikkarte von Madaba* (Leipzig, 1906); S. J. Salles y B. Bagatti, *The Town of Nebo* (Jerusalén, 1949); B. Bagatti, «Il significato dei musaici della scuola di Madaba (Transgiordano)», *Rivista di arch. cristiana*, XXXIII (1957), 139 ss.; M. Bonfioli, «Mosaici siro-palestini in rapporto alla decorazione delle moschee di Gerusalemme e Damasco», *ibid.*, 161 ss.

11. I. Lavin, en *D.O.P.*, XVII (1963), 181 ss.; E. Kitzinger, en *Actes du VIe Congrès... d'Études Byz.*, 209 ss.; *idem*, «Stylistic Developments in Pavement Mosaics in the Greek East from the Age of Constantine to the Age of Justinian», *La mosaïque gréco-romaine, Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche*

Scientifique, Paris, 29 août-3 septembre 1963 (Paris, 1965); 341 ss.; A. Grabar, en *C. Arch.*, II (1947), 41 ss., en especial 54-9; G. M. Fitzgerald, *A Sixth-Century Monastery at Beth-Shan* (Filadelfia, 139).

Ver también A. Grabar, «Quelques observations sur le décor de l'église de Qartamin», *C. Arch.*, VIII (1956), 83 ss.

12. J. Beckwith, *Coptic Sculpture* (Londres, 1963), donde doy la bibliografía más útil y resumo la posición acerca de Alejandría. Desde la publicación de mi libro han aparecido K. Wessel, *Koptische Kunst. Die Spätantike in Ägypten* (Recklingshausen, 1963), donde se aceptan numerosas esculturas de dudosa autenticidad, y G. de Francovich, «L'Egitto, la Siria e Constantinopoli: Problemi di metodo», *Rivista dell'Istituto Nazionale di Arch. e di Storia dell'Arte*, N.S. XI-XII (1963), 83 ss., que tampoco parece darse cuenta de la presencia de piezas extrañas en su serie de esculturas. Esto vicia sus críticas de los métodos de otros estudiosos; ningún especialista en tejidos puede tomar en serio sus opiniones ni su cronología.

Ver también K. Wessel, ed., *Christentum am Nil* (Internationale Arbeitstagung zur Ausstellug «Koptische Kunst», Essen, Villa Hügel, 23-5 julio 1963, Recklinghausen, 1964), y los diversos catálogos publicados en relación con esta exposición en Essen, Zúrich y París, 1963-4.

13. C. R. Morey, *Early Christian Art*, 2ª ed. (Princeton University Press, 1953), 85 ss.; A. Fakhry, *The Necropolis of El-Bagawat in the Kharga Oasis* (El Cairo, Service des Antiquités de l'Égipte, III, 1951); H. Stern, «Les Peintures du mausolée de l'Exode à El-Bagaouat», *C. Arch.*, XI (1960), 93 ss.; J. Schwartz, «Nouvelles Études sur des fresques d'El-Bagawat», *ibid.*, XIII (1962), 1, ss., que sugiere una fecha anterior a 450 para los frescos de las capillas «del Éxodo» y «de la Paz». Para la bibliografía sobre Bawit y Saqqara, ver mi *Coptic Sculpture*, 38, 39, notas 73 y 74. K. Weitzmann, «Some Remarks on the Sources of the Fresco Paintings of the Cathedral of Faras», *Kunst und Geschichte Nubiens in christlicher Zeit* (Recklinghausen, 1970), 325 ss.; *idem*, «Prolegomena to a Study of the Cyprus Plates», *Metropolitan Museum J.*, III (1970, 1971), 97 ss.; *idem*, «*Loca Santa* and the Representational Arts of Palestine, *D.O.P.*, XXVIII (1974), 33 ss.; A. Grabar, «Deux portraits sculptés paléochretiens d'Égypte et d'Asie Mineure, et les portraits romains», *C. Arch.*, XX (1970), 15 ss., en especial para la puerta de al-Moallaqa.

14. W. R. Lethaby, «The Painted Book of Genesis in the British Museum», *Arch. J.*, LXIX (1912), 88 ss.; C. R. Morey, «Notes on East Christian Miniatures», *Art Bull.*, XI (1920), 5 ss.; K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex* (Princeton, 1947), 140 ss., 176 ss.; *idem*, «Observations on the Cotton Genesis Fragments», *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.* (Princeton, 1955), 112 ss.; S. Tsuji. «Nouvelles observations sur les miniatures fragmentaires de la Genèse de Cotton: cycles de Lot, d'Abraham et de Jacob», *C. Arch.*, XX (1970), 29 ss.; O. Kurz, «The Date of the Alexandrian World Chronicle», *Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu ehren* (Salzburgo, 1972), 17 ss. La fecha más probable para la Crónica Alejandrina del Mundo sería el último cuarto del s. VII o los años en torno a 700.

15. P. Gauckler, *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, II y III (París, 1913-25); M. Fendri, *Basiliques chrétiennes de la Skhira* (París, 1961); T. Précheur-Canonge, *La Vie rurale en Afrique romaine d'après les mosaïques* (Túnez, 1963); J. Lavin, en *D.O.P.*, XVII (1963), 204 ss.; J. B. Ward-Perkins, «A New Group of Sixth-Century Mosaics from Cyrenaica», *Rivista di arch. cristiana*, XXXIV (1958), 183 ss.; L. Foucher, «Les Mosaïques nilotiques africaines», *La Mosaïque gréco-romaine, op. cit.* (nota 11), 137 ss.; P. Romanelli, «Reflets de la vie locale dans les mosaïques de l'Afrique du Nord», *ibid.*, 275 ss.; P. A. Février, «Mosaïque funéraires chrétiennes datées d'Afrique du Nord», *Atti del VI Congresso Internazionale di archeologia cristiana* (Roma, 1965), 433 ss.

16. A. H. M. Jones, *The Later Roman Empire* (Oxford, 1964), II, cap. XXV.

17. *Ibid.*, I, 83-4, cap. XVIII.

18. P. Sherrard, Constantinople, *Iconography of a Sacred City* (Londres, 1965), 8 ss.

19. A. Vasiliev, «Imperial Porphyry Sarcophagi in Constantinople», *D.O.P.*, IV (1948), 1 ss.; P. Grierson, «Tombs and Obits of Byzantine Emperors», *ibid.*, XVI (1962), 3 ss.; G. Bovini, «Le Tombe degli imperatori d'Oriente dei secoli IV, V e VI», *Corso* (1962), 155 ss.

20. J. Beckwith, *The Art of Constantinople* (Londres, 1961), 15 ss.; G. Mathew, *Byzantine Aesthetics* (Londres, 1963), 56 ss.; A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople (IVe-Xe siècle)* (París, 1963).

CAPITULO 4

1. L. Matzulewitsch. *Byzantinische Antike* (Berlín y Leipzig, 1920); R. Delbrueck, *Die Consular-Diptiken und verwandte Denkmäler* (Berlín, 1920); W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters* (Maguncia, 1925); A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin* (París, 1957); J. Beckwith, *The Art of Constantinople* (Londres, 1961).

2. Delbrueck, *op. cit.*; Volbach, *op. cit.*; Grabar, *op. cit.*, cap. I.

3. Delbrueck, *op. cit.*; Volbach, *op. cit.*

4. La cita de Eusebio es de *The Ecclesiastical History*, VII, 18.

R. M. Walker, «Illustrations to the Priscillian Prologues in the Gospel MSS. of the Carolingian Ada School», *Art Bull.*, XXX (1948), 1 ss.; E. Kitzinger, «The Cult of Images in the Age Before Iconoclasm», *D.O.P.*, VIII (1954, 86 ss.; *idem*, «On some Icons of the Seventh Century», *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend Jrn.* (Princeton, 1954), 132 ss.; W. Braunfels, *The Lorsch Gospels, Facsimile Edition* (Nueva York, 1967).

5. A. Grabar. *La Sainte Face de Laon, Le Mandylion dans l'art orthodoxe* (Praga, 1931); K. Weitzmann, «The Mandylion and Constantine Porphyrogennetos», *C. Arch.*, XI (1960), 163 ss.; S. Runciman, «Some Remarks on the Image of Edessa», *Cambridge Historical Journal*, III (1938), 238 ss.; C. Bertelli, «Storia e vicende dell'Immagine Edessina». *Paragone*, N.S. XXXVII (1968), 3ss.

6. G. A. Wellen, *Theotokos. Eine ikonographische Abhandlung über das Gotternuttersbild in frühchristlicher Zeit* (Utrecht, 1960); Sirarpie Der Nersessian, «Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection», *D.O.P.*, XIV (1960), 69 ss.; R. L. Wolff, «Footnote to an Incident of the Latin Occupation of Constantinople. The Church and the Icon of the Hodegetria», *Traditio*, VI (1948), 322-3; C. Bertelli, «La Madonna del Pantheon», *Bollettino d'Arte, del Ministero dalla Pubblica Istruzione*, I-II (1961), 24 ss.; para el mosaico de Kiti, ver A. y J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus* (Londres, 1964), 27 ss. (A. H. S. Megaw, «Byzantine Art and Decoration in Cyprus: Metropolitan or Provincial?», *D.O.P.*, XXVIII (1974), 74-6, prefiere una fecha a fines del s.VI); E. Kitzinger, «On some Icons of the Seventh Century», *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Fried, Jr.* (Princeton, 1954), 132 ss.; D. H. Wright, «The Earliest Icons in Rome», *Arts Magazine*, XXXVIII (oct. 1963); 24 ss.

7. H. Delahaye, S. J., *Les Origines du culte des martyrs* (Bruselas, 1912), 61 ss; A. Grabar, *Martyrium* (París, 1946), *passim*; *idem*, *L'Iconoclasme byzantin* (París, 1957), 81 ss.; Sirarpie Der Nersessian, en *D.O.P.*, XIV (1960), 77 ss.; C. Bertelli, «L'Immagine del monasterium Tempuli», *Annales Fratrum Predicatorum* (1961), 82 ss.; R. L. Wolf, en *Traditio*, VI (1948), 326, nota 41.

8. C. Mango. *The Brazen House* (Copenhague, 1959), 108 ss.

Para la talla de marfil actualmente en Trèveris, comprada en San Petersburgo en 1844, ver W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten (op. cit.)*, núm. 143, con bibliografía anterior. Strzygowski, Wiegand y Grabar interpretaron la escena como el traslado de las reliquias de los 40 mártires a Santa Irene de Constantinopla en 544. El emperador es por tanto Justiniano y los eclesiásticos de la carroza son los patriarcas Menas de Constantinopla y Apolinario de Alejandría; pero Van Millengen, en *Byzantine Constantinople* (Londres, 1899), 216-7, había mantenido con anterioridad que este traslado guarda relación con la iglesia de Santa Irene de Siceae (Galatia), que había sido reconstruida por Justiniano. Molinier y Wulff prefirieron identificar a los Augustos como Constantino y Elena, lo cual explicaría al menos que la emperatriz llevase la cruz. Delbrueck, por motivos estilísticos, fechó la talla en el s. VII, optando por Justiniano II (685-95); Volbach prefirió no identificar la escena pero asignó la talla a Constantinopla en el s. VI. S. Pelikanides, «Date et interprétation de la plaque en ivoire de Trèves», *Ann. Ins. de Phil. et d'Histoire Orientales et Eslaves*, XII (1952), Mélanges H. Grégoire, IV, 361 ss., basándose en el *Chronikon Paschale*, c. 415, sugiere que la escena es el traslado de las reliquias de san José y san Zacarías a la antigua Santa Sofía y que los Augustos son Teodosio II y su hermana Pulqueria; V. Grumel, «À propos de la plaque d'ivoire du trésor de Trèves», *Revue d'études byz.*, XII (1954), 187 ss., prefiere a León I y a Verina; el relicario contiene el cíngulo de la Virgen y las figuras sentadas en la carroza son el patriarca Genadio de Constantinopla y Martyrios de Antioquía, que estaba en la metrópoli en 464. Ninguna de estas sugerencias parece plausible. H. Schnitzler, *Rheinische Schatzkammer*, I (Düsseldorf, 1957), núm. 1, se negó a identificar la escena y optó por Constantinopla o Egipto en el siglo VI. Egipto fue sacado a colación porque antes Strzygowski y Wessel, éste en *Wissentschaftliche Z. der Universität Greifswald*, III (1953-4), 12 ss., habían aducido procedencia egipcia. A. Hermann. «Mit der Hand Singen. Ein Beitrag zur Erklärung der Trierer Elfbeintafel», *J. für Antike und Christentum*, I (1958), 105, observa que hay una fila de espectadores agitando incensarios desde las ventanas del palacio y que tienen la mano izquierda junto al oído, y compara este gesto con la acción de los músicos de relieves dinásticos y con la práctica litúrgica copta. La escena sigue siendo un enigma y el estilo es desconcertante, pero Volbach tiene quizá razón al decidirse por Constantinopla en el s. VI.

9. G.y M. Soteriou, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ *[Los iconos de Monte Sinaí]* (Atenas, 1956 y 1958), ofrece sólo una selección de los iconos. La publicación por el profesor Kurt Weitzmann de todo el material del monte Sinaí bajo los auspicios del Institut of Advanced Studies de Princeton es esperada ansiosamente; ver K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine on Mount Sinai, The Icons, I, From the Sixth to the Tenth Century* (Princeton, 1976). E. Kitzinger, «On Some Icons of the Seventh Century», *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.* (Princeton, 1955), 132 ss.; M. Chatzidakis, «An Encaustic Icon of Christ at Sinai», *Art Bull.*, LXIX (1967), 197 ss.

10. P. J. Nordhagen, «The Earliest Decorations in Santa Maria Antiqua and Their Date», *Inst. Rom. Norv.*, I (1962), 53 ss.; P. Romanelli y P. J. Nordhagen, *Santa Maria Antiqua* (Roma, 1965), dan la bibliografía anterior, de la cual hay que destacar el excelente trabajo de G. M. Rushworth en *Papers of the British School at Rome*, I (1902), 1 ss.

C. Bertelli, *La Madonna de Santa Maria in Trastevere* (Roma, 1961).

11. L. Matzulewitsch. *Byzantinische Antike* (Berlín y Leipzig, 1929); E. Cruikshank Dodd. *Byzantine Silver Stamps (Dumbarton Oaks Studies*, VII) (1961); E. Coche de la Ferté, *L'Antiquité chrétienne au Musée du Louvre* (París, 1958), núm. 49, para la vasija de Homs. Para la cruz de Justiniano II, ver *Frühchristliche Kunst aus Rom, Catalogue of the Exhibition held at the Villa Hügel* (Essen, 1962), núm. 463, donde se da la bibliografía anterior. La cruz ha sido restaurada en varias épocas. Por razones paleográficas, la inscripción del reverso que asevera que la cruz fue un regalo de Justino II parece datar de los siglos X o XI. Sin embargo, el estilo de la parte delantera, con los retratos imperiales, que pueden ser comparados con medallones consulares de fines del VI, se adecuaría a la tradición del regalo; ver también C. Belting-Ihm, «Das Justinos-kreuz in der Schatzkammer der Peterskirche in Rom», *J. der römisch-germanischen Zentralmuseums Mainz*, XII (1965), 142 ss. Para una selección del tesoro eclesiástico encontrado en Feniki, cerca de Antalia, actualmente dividido entre el Museo Arqueológico de Estambul y la Dumbarton Oaks Collection, ver *Handbook of the Byzantine Collection, Dumbarton Oaks* (Washington D. C., 1976), núms. 63-70. Los sellos de muchos de los objetos, así como las inscripciones referentes a un tal obispo Eutiquiano y que invocan a la «santa Sión», indican que las piezas de plata fueron hechas para una iglesia determinada entre 565 y 578. Ahora también E. Cruikshank Dodd, *Byzantine Silver Treasures (Monographien der Abegg, Stiftung Bern*, IX, 1973), en especial el resumen en pág. 53; E. Kitzinger, «A Pair of Silver Book Covers in the Sion Treasure», *Gatherings in Honor of Dorothy E. Miner* (Baltimore, Walters Art Gallery, 1974), 3 ss. Está claro que todo el tesoro se compone de accesorios y ornamentos para una sola iglesia, la cual (así lo sugieren las inscripciones de algunos de los objetos) llevaba el nombre de Santa Sión. Considerando el lugar del hallazgo y la fecha, lo más pro-

186/208

bable es que la iglesia en cuestión sea la del monasterio de Santa Sión, cerca de Myra, fundada en un momento anterior del siglo VI (p. 7).; S. H. Wander, «The Cyprus Plates: the Story of David and Goliath», *Metropolitan Museum J.*, VIII (1973), 89 ss.

CAPÍTULO 5

1. La cita de Procopio del primer párrafo: *Historias*, I, XXIV, 7-10; del segundo párrafo, *ibid.*, I, XXIV, 57-8.

C. Diehl, *Justinien et la civilisation byzantine au VIe siècle* (París, 1901); P. N. Ure, *Justinian and his Age* (Penguin Books, 1951); A. H. M. Jones, *The Later Roman Empire 284-602* (Oxford, 1964).

2. R. Krautheimer, *Arquitectura paleocristiana y bizantina* (Madrid, 1996), 241 ss.; C. Mango y T. Ševčenko, «Remains of the Church of St Polyeuktos at Constantinople», *D.O.P.*, XV (1961), 243 ss.; R. Martin Harrison y Nezih Firath, «Excavations at Sarachare in Istanbul, First Preliminary Report», *ibid.*, XIX (1965), 231 ss.; «Second and Third Preliminary Reports», *ibid.*, XX (1966), 223 ss.; «Fourth Preliminary Reports», *ibid.*, XXI (1967), 273 ss. La primera iglesia fue construida por la emperatriz Eudocia, esposa de Teodosio II (408-50). Fue ampliada y reconstruida por la princesa Anicia Juliana en el barrio de Olibrio, donde yacía su familia, hacia 524-7. C. Mango, «The Church of Saint Sergius and Bacchus at Constantinople», *Otto Demus Festschrift, J. d. österreich-Byzantinistik*, XXI (1972), 189 ss., aduce que la iglesia era un martyrium especialmente construido para el gran monasterio monofisita en que se habían convertido los palacios de Hormisdas algún tiempo después de 527, año de la accesión de Justiniano; la iglesia no era una capilla palatina. La fecha de la construcción se halla entre 527 y 536, y es posible que la iglesia de San Sergio y San Baco no sea precursora sino contemporánea de Santa Sofía. Mango observa que entre la veintena de iglesias y capillas del Gran Palacio sólo dos ocupaban un lugar especial en la vida religiosa de la corte imperial: San Esteban de Dafne, donde eran coronados y se casaban los emperadores y emperatrices, y Santa María de Faros, que albergaba las principales reliquias de la Pasión de Cristo.

R. M. Harrison, «A Constantinopolitan Capital in Barcelona», *D.O.P.*, XXVII (1973), 297 ss., da una relación de los *disecta membra* de la iglesia de San Polyeuktos identificados hasta ahora. La iglesia parece haberse dejado de utilizar hacia el año 1000 y se derrumbó (o fue destruida) hacia 1200. Se llevaron a Venecia fragmentos arquitectónicos después de la Cuarta Cruzada; es probable que el capitel de Barcelona fuese trasladado también en el s. XIII.

3. Krautheimer, *op. cit.*, 279 ss.; N. Mesarites, *Descripción de la iglesia de los Santos Apóstoles de Constantinopla* (Milán, Bibl. Ambrosiana, gr. 350 y 352), ed. y trad. ingl. G. Downey en *Philadelphia, American Philosophical Society Transactions*, N.S. XLVII, parte 6 (1957).

4. Procopio sobre monte Sinaí: *Edificaciones*, caps. V, VIII.

G. Agnello, «Il problema della provenienza delle sculture bizantine della Sicilia», *Actes du XIIe Congrès International d'Études Byz.* (Belgrado, 1964), III, 1 ss.; G. Gerster, *Sinai, Land der Offenbarung* (Berlín, Francfort del Meno, Viena, 1966); G. Forsyth y K. Weitzmann, en *The National Geographic Magazine* (enero 1964), 84 ss.; *idem*, «The Mosaics in St Catherine's Monastery on Mount Sinai», *Proceedings of the American Philosophical Society*, CX, núm. 6 (1966), 392 ss.; J. Beckwith, *Art of Constantinople* (Londres, 1966), 29-30.

5. Krautheimer, *op. cit.*, 218-20; A. Baumstark, «I Mosaici di San Apollinare Nuovo e l'antico anno liturgico ravennate», *Rassegna Gregoriana*, IX, 1-2 (Roma, 1910), cols. 33-34; C. O. Nordström, *Ravenna-studien* (Upsala, 1953), 63 ss.; A. Grabar, en *C. Arch.*, VIII, (1956), 249 ss.; L. B. Ottolenghi, «Stile e derivazione iconografiche nei riquadri cristologici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna», *Felix Ravenna*, LXVII (1955), 5 ss., y LXVIII (1955), 5 ss.; G. Bovini, en *Studi Romagnoli*, III (1952), 19 ss.; *idem*, *Sant'Apollinare Nuovo di Ravenna* (Milán, 1961); *idem*, «Note sui mosaici con scene cristologiche di S. Apollinare Nuovo di Ravenna», *Corso*, II (1958), 23 ss.; *idem*, *Mosaici di S. Apollinare Nuovo* (Florencia, 1958); F. W. Deichmann, «Mosaici di S. Apollinare Nuovo», Corso (1962), 233 ss.; H. Stern, «Sur les influences byzantines dans les mosaïque ravennates du début du VIe siècle», *Spoleto Settimane*, IX (1962), 521 ss.; G. Bovini, «Antici Rifacimenti nei mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna» y «Principale Restauri compiuti nel secolo scorso da Felice Kibel...» en *Corso* (1966), 51 ss., 83 ss.; G. de Francovich, *Il Palatium de Teodorico a Ravenna e la cosidetta 'architettura di potenza'. Problemi d'interpretazione di raffigurazione architettoniche nell'arte tardoantica e altomedievale* (Roma, 1970).

Para la bibliografía sobre Rávena en general, ver G. Bovini, «Principale Bibliografia su Ravenna antica e suoi più importanti monumenti», *Corso* (1956), 13 ss.; y también en *ibid.* (1960), 1 ss. (1961), 13 ss. (1962), 7 ss., etc.

6. G. Bovini, «Note sulla successione delle antiche fasi di lavoro nella decorazione musiva del Battistero degli Ariani», *Felix Ravenna*, LXXV, fasc. 24 (1975), 5 ss.; M. G. Bresci, *La Cattedrale ed il Battistero degli Ariani a Ravenna* (Istituto di Antichità Ravennati e Bizantine, 1965).

7. Krautheimer, *op. cit.*, 272-7; W. J. A. Visser, «Over de beteekenis der Architectur op den achtergrond von het mosaiek met der voortelling van Kaizerin Teodora in der Kerk van San Vitale te Ravenna», *Gildboech*, V (1936), 138 ss.; G. Rodenwaldt, «Bemerkung zu den Kaisermosaiken in San Vitale, *J. des deutschen arch. Instituts*, LIX-LX (1944-5) (Berlín, 1949), 88 ss.; F. W. Deichmann, «Contributi all'iconografia e al significato storico dei mosaici imperiali in San Vitale», *Felix Ravenna*, LX, fasc. 9 (1952), 5 ss.; G. Stričević, «Iconografía dei mosaici imperiali a San Vitale», *Felix Ravenna*, LXXX, fasc. 29 (1959), 5 ss., al cual Grabar respondió en «Quel est le sens de l'offrande de Justinian et de Théodora sur les mosaïques de Saint-Vital?», *Felix Ravenna*, LXXXI, fasc. 30 (1960), 64, al cual Stričević respondió en «Sur le problème de l'iconographie des mosaïques impériales de Saint-Vital», *Felix Ravenna*, LXXXV; fasc. 34 (1962), 80 ss.; F. Gerke, «Nuovi aspetti sull'ordinamento compositivo dei mosaici del presbiterio di San Vitale di Ravenna», *Corso* (1960), II, 85 ss.; E. Battisti, «Per la datazione di alcuni mosaici biblici di Ravenna e di Milano», *Scritti...in onore di M. Salmi* (Roma, 1961), 101 ss.; G. Bovini, «Significato dei mosaici biblici del presbiterio di S. Vitale di Ravenna», *Corso* (1962), 193 ss.

8. W. F. Volbach, *Elfenarbeiten der Spätantike und des frühen Mitelalters* (Mguncia, 1952), núm. 140.

L. Ottolenghi, «La Cappella arcivescovile in Ravella», *Felix Ravenna*, LXIII, fasc. 22 (1957), 5 ss. Pero ver P. Verzone, «Il Palazzo arcivescovile e l'oratorio di S.Andrea di Ravenna», *Corso* (1966), 145 ss., que sugiere una fecha en la época del obispo Pedro III (570-8).

M. Mazzotti, «L'attività edilizia di Massimiano di Pola», *Felix Ravenna*, LXXI, fasc. 20, (1956), 5 ss., también en *Corso*, (1956), 75 ss.; G. Bovini, «Massimiano di Pola arcivescovo di Ravenna», *Felix Ravenna*, LXIV, fasc. 23 (1957), 5 ss.

9. K. Wessel, «I Mosaici di San Michele in Affriscio», *Corso* (1961), 369 ss.

M. Mazzotti, *La Basilica di Sant'Apollinare in Classe* (Ciudad del Vaticano, 1954); E. Dinkler, *Das Apsismosaik von S.Apollinare in Classe* (*Arbeitsgemeischaft fiir Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Wissenschaftiche Abhandlung*, XXIX) (1964).

10. A. Šonje, «Il Battistero della basilica eufrasiana di Parenzo: problema di datazione», *Actes du XIIe Congrès International d'Études Byz.* (Belgrado, 1964), III, 371 ss.; J. Maksimovic, «Iconography and the Programme of Mosaics at Poreč (Parenzo)», *Mélanges G. Ostrogorsky*, II (Belgrado, 1964), 247 ss.; B. Molajoli, *La Basilica eufrasiana di Parenzo* (Parenzo, 1940).

M. Sacropoulo, *La Théotokos à la Mandorle de Lythrankomi* (París, 1975); A. H. S. Megaw, «Byzantine Architecture and Decoration in Cyprus: Metropolitan or Provincial?», *D.O.P.*, XVIII (1974), 73 (ver cap. 4, nota 6).

11. M. Lawrence, *The Sarcophagi of Ravenna* (College Art Association, Study núm. 2) (1945).

12. C. R. Morey, *Lost Mosaics and Frescoes of Rome* (Princeton, 1915), 35 ss.; R. Krautheimer, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, I (1937), 137 ss.; G. Matthiae, *SS. Cosma e Damiano* (Roma, 1961); *idem*, *Mosaici medievali delle chiese di Roma*, I (Roma, 1967), 135 ss.

13. E. Diez, «Die Miniaturen des Wiener Dioscurides», *Byz. Denkmäler*, III (1903), 1 ss.; A. von Premerstein, «Anicia Juliana in Wiener Dioscurides Kodex», *J. des kunsthist. Samml. des allerhöch. Kaiserh.*, XXIV (1903), 103 ss.; A. von Premerstein, K. Wessely y J. Mantuani, *Dioscurides, Codex Aniciae Julianae...prothotypice editus* (Leyden, 1906); H. Gerstinger, *Die griechische Buchmalerei* (Viena, 1926), 1, 19 ss.; P. Buberl, «Die antiken Grundlagen der Miniaturen des Wiener Dioscurideskodex», *J. des deutschen arch. Instituts*, LI (1936), 114 ss. Ver también C. Mango e I. Ševčenko, en *D.O.P.*, XIV (1961), 244; I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts* (Leyden, 1976), 145 ss.

14. H. Gerstinger, *Die Wiener Genesis* (Viena, 1931); P. Biberl, «Das Problem der Wiener Genesis», *J. des kunsthist. Samml. in Wien*, N.F.X (1936), 9 ss.; K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex* (Princeton, 1947); O. Pächt, «Ephraimillustration, Haggadah und Wiener Genesis», *Festschrift K. M. Swoboda* (Viena, 1959), 213 ss.; H. Fillitz, «Die Wiener Genesis. Résumé der Diskussion», *VII. Internationaler Kongress fiir Frühmittelalterforschung* (Graz-Colonia, 1962), 44 ss.; K. Weitzmann, «Zur Frage des Einflusses jüdischer Bilderquellen auf die Illustrationen des Alten Testaments», *Mullus, Festschrift Theodore Kauser* (Münster, 1964), 82 ss.; G. Mathew, *Byzantine Aesthetics* (Londres, 1963), 82 ss.; Michael D. Levin, «Some Jewish Sources for the Vienna Genesis», *Art Bull.*, LIV (1972), 241 ss.; J. Gutmann, «Joseph Legends in the Vienna Genesis», *The Fifth World Congress of Jewish Studies*, IV (Jerusalén, 1973), 181 ss.

15. A. Muñoz, *Il Codice Purpureo di Rossano ed il frammento sinopense* (Roma, 1907), y ver reseña de A. Haseloff en *L'Arte*, X (1907), 466 ss.; W. C. Loerke, «The Miniatures of the Trial in the Rossano Gospels», *Art Bull.*, XLIII (1961), 171 ss.

16. A. Grabar, *Les Peintures de l'evangeliaire de Sinope* (París, 1948).

17. C. Cecchelli, J. Furlani y M. Salmi, *The Rabbula Gospels* (Olten y Lausana, 1959); J. Leroy, *Les Manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliotèques d'Europe et d'Orient* (París, 1964), 139 ss. D. H. Wright, «The Date and Arrangement of the Illustrations of the Rabbula Gospels», *D.O.P.*, XXVII (1973), 199 ss., está de acuerdo en fechar las miniaturas junto con el texto en el año 586 y en que están en el orden original.

18. Leroy, *op. cit.*, 208 ss.

19. L. A. Dournovo, *Armenian Miniatures* (Londres, 1961) 32 ss.; S. Der Nersessian, «La Peinture arménienne au VIIe siècle et les miniatures de l'évangile d'Etchmiadzin», *Actes du XIIe Congrès International d'Études Byz.* (Belgrado, 1964), III, 49 ss.

20. F. Wormald, *The Miniatures in the Gospels of St Augustine (Corpus Christi College MS.286)* (Cambridge University Press, 1954).

Para el díptico de Milán, ver Volbach, *Elfenbeinarbeiten (op. cit.)*, núm. 119; J. Beckwith, «The Werden Casket Reconsidered», *Art Bull.*, XL (1958), 1 ss.

21. O. von Gebhardt, *The Miniature of the Ashburnham Pentateuch* (Londres, 1883); E. A. Lowe, *Codices Latini Antiquiores*, V (Oxford, 1940), núm. 693a; J. Gutmann, «The Jewish Origin of the Ashburnham Pentateuch Miniatures», *The Jewish Quarterly Review*, XLIV (1953) 55 ss.; París, Biblioteca Nacional, *Manuscrits à peintures du VIIe XIIe siècle, Catalogue* (1954), núm. 22; A. Grabar «Fresques romanes copiés sur les miniatures du Pentateuque de Tours», *C. Arch.* IX (1957), 329 ss.; H. L. Hempel, «Jüdische Traditionen in frühmittelalterlichen Miniaturen», *VII. Internationalen Kongress fiir Frühmittelalterforschung* (Graz-Colonia, 1962), 53 ss.; *idem*, «Zum Problem der Anfänge der alttestamentlichen Illustration», *Z. fiir die alttestamentliche Wissenschaft*, LXIX (1957), 103 ss.; D. Wright, en *Art Bull.*, XLIII (1961), 250-1; J. Gutmann, «The Illustrated Jewish Manuscripts in Antiquity: The Present State of The Question», *Gesta*, V (1966), 39-44; B. Narkiss, «Towards a Furthe Study of the Ashburnham Pentateuch», *C. Arch.* XIX (1969), 45 ss.; *idem*, «Reconstruction of Some of the Original Quires of the Ashburnham Pentateuch (París, Bibl. Nat. nouv. acq. lat. 2334), *C. Arch.*, XXII (1972), 19 ss.

CAPÍTULO 6

1. *Cambridge Medieval History*, II (1913), *passim*; P. Goubert, S. J., *Byzance avant l'Islam, II, Byzance et l'Occident sous les successeurs de Justinian, I, Byzance et les Francs* (París, 1956), II, *Rome, Byzance et Carthage* (París, 1965).

2. R. Krautheimer, etc., *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, II (1959), 1 ss.; G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chie-*

187/208

se di Roma, I (1967), 149 ss. Se realizaron frescos así como mosaicos en San Lorenzo. En el muro occidental de la capilla H.9 hay dos capas de frescos; la superior, que representa a la Virgen y a un ángel de pie entre los santos Lorenzo, Andrés, Juan Evangelista y Catalina, parece datar de hacia la época del papa Gregorio III (731-41); debajo de ella hay una espléndida cabeza coronada sobre un atavío adornado con joyas, cabeza que fue pintada probablemente hacia 700. Ver también Krautheimer, *Arquitectura paleocristiana y bizantina* (Madrid, 1996), 312-5.

Wilpert, *Römische Mosaiken und Malereien*, IV, I, láms. 140, 141.

3. Krautheimer, etc., *Corpus Basilicarum*, I, 36; *idem, Arquitectura paleocristiana y bizantina, idem.*; Matthiae, *Mosaici medioevali*, I, 169 ss.

4. C. R. Morey, *Early Christian Art*, 2.ª ed. (Princeton, 1953), 180; Matthiae, *Mosaici medioevali*, I, 191 ss.

5. E. Mâle, «La Mosaïque de l'église de S. Stefano Rotondo», *Scritti in Onore di Bartolomeo Nogara* (Ciudad del Vaticano, 1937), 257 ss.; Morey, *Early Christian Art*, 180 ss.; C. Bertelli, *La Madonna di S. Maria in Trastevere* (Roma, 1961); O. J. Nordhagen, «The Mosaics of John VII (A.D.705-707)», *Acta Inst. Rom. Norv.*, II (1965), 121 ss.; Matthiae, *Mosaici medioevali*, I, 181 ss., 215 ss.

6. P. Romanelli y P. J. Nordhagen, *Santa Maria Antiqua* (Roma, 1965); Beat Brenk, «Early Byzantine Mural Paintings in Rome», *Palette*, XVI (1967), 13 ss.; P. J. Nordhagen, «John VII's *Adoration of the Cross* in S. Maria Antiqua», *J. of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXX (1967); 388 ss.

7. R. Kautzch, «Die langobardische Schmuck-kunstin Oberitalien», *Römische J. für Kunstgeschichte*, V (1941), 1 ss.; G. de Francovich, «Il Problema degli origini della scultura cosidetta 'langobarda'», *Atti del I° Congresso internazionali di studi langobardi* (Spoleto, 1952), 255 ss.; *idem*, «Osservazioni sull'altare di Ratchis a Cividale e i suoi rapporti tra occidente ed oriente nei secoli VII e VIII d.C.», *Scritti...in onore di M.Salmi* (Rome, 1961), 173 ss.; M. Briozzi y A. Tagliaferri, *Arte langobarda. La scultura figurativa su marmo* (Cividale, 1960); *La scultura figurativa su metallo* (Cividale, 1961); J. Werner, *Die langobardischen Fibeln aus Italien* (Berlín, 1950); S. Fuchs, *Die langobardischen Goldblattkreuze aus der Zone südwärts der Alpen* (Berlín, 1938).

G. P. Bognetti, C. Chierici y A. de Capitani d'Arzago, *Santa Maria di Castelseprio* (Milán, 1948); K. Weitzmann, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio* (Princeton, 1951); G. P. Bognetti, «Un nuovo elemento di datazione degli affreschi di Castelseprio», *C. Arch.*, VII (1954); 139 ss., y A. Grabar, «À propos du nimbe crucifère à Castelseprio», *ibid*, 157 ss.; G. de Francovich, «Il problema della pittura e della scultura preromanica», *Spoleto Settimane*, II (1955), 455 ss.; P. Lemerle, «L'Archéologie paléochrétienne en Italie -Milan et Castelseprio, Orient ou Rome», *Byzantion*, XXII (1952) 198 ss., señala que dos paleógrafos belgas, Marichel y Perret, afirman que las inscripciones pueden datar de los ss. VI o VII, más difícilmente del VIII, pero no pueden ser posteriores. V. N. Lazareff, «Gli affreschi di Castelseprio», *Sibrium*, III (1956-7), 87 ss.; P. Verzone, «Rapporti fra l'architettura bizantina e quella italiana del V e VI secolo», *Corso* (1958), II, 132-3. G. P. Bognetti, «Aggiornamenti su Castelseprio, III, 1959», *Sibrium*, IV (1958-9), insiste en la fecha en el s. VI originariamente propuesta. Ver también C. R. Morey, «Castelseprio end the Byzantine "Renaissance"», *Art Bull.*, XXXIV (1952), 173 ss., quien en *Early Christian Art*, 194 ss., mantenía decididamente una fecha h. 700. M. Shapiro, en «Notes on Castelseprio», *Art. Bull.*, XXXIX (1957), 292 ss., se inclinaba por una fecha en el s. VIII.

G. Panazza y A. Peroni, «La chiesa di San Salvatore in Brescia», *Atti del VIII Congresso Internazionale di Studi sull'arte dell'alto Medioevo*, II (Milán, 1962).

H. Torp, «Note sugli affreschi più antichi dell'oratorio de S. Maria del Valle ir Cividale», *Atti del II Congresso Internazionale di Studi sull'arte dell'alto Medioevo* (Spoleto, 1952), 75 ss.; H. Belting, «Probleme der Kunstgeschichte Italiens in Frühmittelalter», *Frühmittelalterliche Studien* (J. des Instituts für Mittelalterforschung der Universität Münster), 1 (1967), 94 ss.

Para Münstair, ver J. Beckwith, *Early Medieval Art* (Londres, 1964); 24 y nota 24 para bibliografía.

8. Para los Sermones de san Gregorio sobre los Evangelios (Vercelli, Biblioteca Capitolare, MS. CXLVIII), ver *Karl der Grosse, Exhibition Catalogue* (Aquisgrán, 1965), núm. 462.

Para la copia de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla (Vercelli. Biblioteca Capitolare, MS. CCIII), ver *ibid.*, núm. 463.

Para los Sermones de san Juan Crisóstomo sobre san Mateo (Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1007), ver *ibid.*, núm. 453.

J. Beckwith, «Byzantine Influence on Art at the Court of Charlemagne», *Karl der Grosse, III, Karolingische Kunst* (Düsseldorf, 1965), 288 ss.

CAPÍTULO 7

1. *Cambridge Medieval History*, II y IV; G. Ostrogorsky, «The Byzantine Empire in the World of the Seventh Century», *D.O.P.*, XIII (1959), 1 ss.; P. Charanis, «Ethnic Changes in the Byzantine Empire in the Seventh Century», *ibid.*, 23 ss.

2. C. Diehl, M. le Tourneau y H. Saladin, *Les Monuments chrétiens de Salonique. Monuments de l'art byzantin*, IV (París 1918); S. Pelekanides, *Monumentos paleocristianos de Tesalónica* (Salónica, 1949) (en griego); N. D. Papahadjis, *Monuments of Thessaloniki* (Salónica, 1960); Krautheimer, *Arquitectura paleocristiana y bizantina* (Madrid, 1996), 117 ss., 281 ss.

Para Hosios David, ver A. Xyngopoulos, «El 'Catholicos' del Monasterio de Latomos y los mosaicos», *Arch Deltion* (1929), 142 ss.(en griego); V. Grumel, «La Mosaïque du Dieu Sauveur du monastère du Latome à Salonique», *Echos d'Orient*, XXXIII (1930), 157 ss.; C. Diehl, «À propos de la mosaïque d'Hosios David à Salonique», *Byzantion* VII (1932), 333 ss.; C. R. Morey, «A Note on the Mosaics of Hosios David», *ibid.*, 333 ss.; E. Kitzinger, «Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm», *Elfter Internationaler Byzantinischen-Kongress* (Munich, 1958), 23-4; R. F. Hoddinott, *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia* (Londres, 1963), 173 ss.

3. P. Papageorgiou, «Monumentos del culto de san Demetrio de Salónica», *Byz. Z.*, XVII (1908), 321 ss. (en griego); Th. Uspenskii, «Los mosaicos descubiertos en 1907 en San Demetrio de Salónica», *Bull. of the Russian Archeological Institute of Constantinople*, XIV (1909), 1 ss. (en ruso); Diehl, Le Tourneau, Saladin, *Monuments Chrétiens de Salonique*, 61 ss.; G. y M. Soteriou, *La basilica de San Demetrio de Salónica* (Atenas 1952) (en griego); A. Xyngopoulos, *La basilica de San Demetrio* (Salónica, 1946) (en griego); D. Talbot Rice, «The Lost Mosaics at St Demetrios, Salonika», *IX International Congress of Byz. Studies*, I (Atenas, 1955), 474; Kitzinger, *op. cit.*, 23 ss.; Krautheimer, *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, 146; R. Cormack, «The Mosaic Decoration of S. Demetrios, Thessaloniki, A Reexamination in the Light of the Drawings of W. S. George», *Annual of the British School at Athens*, LXIV (1969), 17 ss.; W. Eugene Kleinbauer, «Some Observations on the dating of S. Demetrios in Thessaloniki», *Byzantion*, XL (1971), 36 ss. Ver también A. Grabar, *Martyrium* (París, 1946), II, 121 ss.; F. Barisic, «Miracles de St Démétrius comme source historique», *Académie serbe des Sciences, Monographies CCLX, Institut d'études byz. núm. 2* (Belgrado 1953); Hoddinott, *Early Byzantine Churches*, 125 ss.

4. J. Beckwith, *Art of Constantinople* (Londres, 1961), 29-30 y notas 41 y 42 para bibliografía anterior, a la cual hay que añadir P. J. Nordhagen «The Mosaics of the Byzantine Emperors», *Byz. Z.*, LVI (1963) 53 ss., que aboga por una fecha en el primer reinado de Justiniano II (685-95), identificando la «sala con ábside» como la de Justiniano, a la cual se añadió al parecer un patio, el Heliacón. Cerca construyó también otro triclinium, el Lausikos. El conjunto, para el cual existen numerosas fuentes, parece haber estado en uso mucho tiempo en la época bizantina. E. Cruikshank Dodd, *Byzantine Silver Stamps (Dumbarton Oaks Studies, VII)* (1961); M. C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, I (1962), II (1965); C. L. Striker y Y. Dogan Kuban, «Fourth Preliminary Report», *D.O.P.*, XXV (1971), 255-6.

5. K. A. C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, I (Oxford University Press, 1932); H. A. R. Gibb, «Arab-Byzantine Relations Under the Umayyad Caliphate», *D.O.P.*, XII (1958), 219 ss.; Marguerite Gautier van Berchem, *The Mosaics of the Dome of the Rock and of the Great Mosque in Damascus* (Oxford, 1970); Henri Stern, «Notes sur les mosaïques du Dôme du Rocher et de la Mosquée de Damas à propos d'un livre de Mme. Marguerite Gautier van Berchem», *C. Arch.*, XXII (1972), 201 ss.

6. W. Harvey, W. R. Lethaby y O. M. Dalton, *The Church of the Nativity at Bethlehem* (Londres, 1910); L. H. Vincent y F. M. Abel, *Bethléem, le Sanctuaire de la Nativité* (París, 1914); H. Stern, «Les Représentations des conciles dans l'église de la Nativité à Bethléem», *Byzantion*, XI (1936), 151 ss., XIII (1938), 415 ss.; *idem*, «Encore les mosaïques de l'église de la Nativité à Bethléem», *C. Arch.*, IX (1957), 141 ss.; R. W. Hamilton, *The Church of the Nativity, Bethlehem*, 2.ª ed. (Jerusalén, 1947), 59 ss.; A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin* (París, 1957), 50 ss.

Christopher Walker, *L'Iconographie des Conciles dans la tradition byzantine (Archives del'Orient Chrétien*, núm. 13, Institut français d'études byzantines) (París, 1970), 79 ss.

Stephen Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Leo III, with Particular Attention to the Oriental Sources* (Lovaina, 1973): «En el análisis final, la iconoclastia bizantina, en su primera fase, no era judía, musulmana o anatolia sino en realidad una herejía imperial» (pág. 131).

Para algunas pinturas murales ejecutadas durante el periodo iconoclasta en Capadocia, ver N. Thierry, «Les Peintures murales des six églises du Haut Moyen Âge en Cappadoce», Paris, *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Comptes Rendus*, 1970 (julio-agosto 1971), 444 ss. En la iglesia de San Basilio de Sinopos hay una inscripción cerca de una cruz, en el muro sur, que reza: «El Cristo así representado no sufre daño, pues no se le podría representar en imagen.» La decoración se compone de cruces, adornos vegetales y geométricos, dibujos de líneas entrecruzadas, etc. Ver también N. Thierry, «Art byzantin du Haut Moyen Âge en Cappadoce: L'église núm. 3 de Mavrucan», *J. des Savants* (oct.-dic.1972), 233 ss., para una iglesia del s. VII con decoración. «Mentalité et formulation iconoclastes en Anatolie», *ibid.* (abril-junio 1976), 81 ss.

7. J. Beckwith, *Art of Constantinople*, cap. 3 y notas; Grabar, *L'Iconoclasme byzantin, passim.*

8. G. Brett, «The Automata in the Byzantine "Throne of Solomon"», *Speculum*, XXIX (1954), 477 ss. La descripción de la embajada T'ang está contenida en C. P. Fitzgerald, *China, A Cultural History* (Londres, 1935), 323-4; J. Perrot, *L'Orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIIIe siècle* (París, 1965), en especial el cap. 12.

9. Edimburgo-Londres, *Masterpieces of Byzantine Art, Catalogue* (1958), núms. 49, 56, 61, 64; D. Talbot Rice, *The Art of Byzantium* (Londres, 1959), núms. IV, V, 78, 79; Sigrid Müller-Christensen, «Der Alexandermantel von Ottobeuren», *Ottobeuren 764-1964, Beiträge zur Geschichte der Abtei* (Augsburgo, 1964), 39 ss.

Ver también O. von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei* (Berlín, 1913), aunque ahora está considerablemente anticuado, y W. F. Volbach, *Catalogo del Museo Sacro dello Biblioteca Apostolica Vaticana, III, I, I Tessuti* (Ciudad del Vaticano, 1942).

10. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, 183 ss.; G. Ostrogorsky, «The Byzantine Backgroud of the Moravian Mission», y artículos de G. C. Soulis, D. Obolensky y A. Dostal en la obra de san Cirilo y san Metodio en *D.O.P.*, XIX (1965), 1 ss.; *Iconoclasm* (artículos entregados al *Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies*, Universidad de Birmingham, marzo 1975. Ed. A. Brayer y S. Herrin) (Centre of Byzantine Studies, Universidad de Birmingham, 1977). Los artículos incluyen dos de R.Cormack sobre las artes durante las épocas de iconoclastia y la pintura después de la iconoclastia; un estudio de M. Muridet sobre la decoración eclesial monofisita; un análisis de A. Epstein de la decoración de cuatro iglesias «iconoclastas» de Capadocia, que concluye que la fecha es de hecho posticonoclasta; y una especulación de A. Cutler sobre el salterio bizantino antes y después de la iconoclastia.

CAPÍTULO 8

1. L. Mariès, «Le Psautier à ilustration marginale. Signification théologique des images», *Actes du VIe Congrès International d'Études Byz.* (París, 1951), II, 261 ss.; A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin* (París, 1957), 196 ss.; I. Ševčenko, «The Anti-Iconoclastic Poem in the Pantocrator Psalter», *C. Arch.*, XV (1965), 39 ss.,y artículos de Grabar y S. Dufrenne, 61 ss. y 83 ss.; para una bibliografía completa, ver el catálogo del *IX th Council of Europe Exhibition, Byzantine Art and European Art* (Atenas, 1964),

296 ss. y 540; S. Dufrenne, *L'Illustration des psautiers grecs du moyen-âge*, I (París, 1966); Christine Paschou, «Les Peintures dans un tétraévangile de la Bibliothèque Nationale de Paris: le grec. 115 (Xe siècle)», *C. Arch.*, XXII (1972), 61 ss.

2. S. Der Nersessian, «Le Décor des églises du IX e siècle», *Actes du VIe Congrès International d'Études Byz.* (París 1951), II, 315 ss.; Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, 208 ss.

3. K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts* (Berlín, 1935), 3 ss.y figs.11-15, 17; hay una bibliografía sumaria en París, *Bibliothèque Nationale, Byzance et la France Médiévale* (1958), núm. 9; S. Der Nersessian, «The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus Paris gr. 510. A study of the Connections between Texts and Images», *D.O.P.*, XVI (1962), 197 ss.; I. Spatharakis, «The Portraits and the Date of the Codex Paris gr. 510», *C. Arch.*, XXIII (1974); 97 ss.: «Si nuestra identificación del retrato de Constantino es correcta, tenemos una fecha exacta para la ejecución del Códice de París gr. 510, el año 879. Esta fecha de ejecución ayudaría a explicar por qué León, que fue coronado coemperador el 6 de enero de 870, es caracterizado en el folio B verso como *despotes* mientras que Alejandro lo es sólo como *adelphos;* Alejandro no fue coronado como coemperador hasta poco después de la muerte de Constantino... Sospechamos que el códice se hizo para el regreso del emperador de la afortunada campaña de Germanicia», es decir, después de enero de 879 (págs. 98-9). J. Leroy, «Notes codicologiques sur le Vat. gr. 699», *C. Arch.* XXIII (1974), 72 ss., argumenta de manera convincente y con razones técnicas que este MS fue escrito y encuadernado en el sur de Italia y que las miniaturas son de un artista de Constantinopla que estaba allí casualmente. A. Grabar se muestra de acuerdo en una nota en págs. 78-9.

I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts* (Londres, 1976), 96 ss. (para París gr. 510), 7 ss. (para Vat. Reg. gr. 1).

4. C. Stornajolo, *Le Miniature della Topografia Cristiana di Cosma Indicopleustes; codice Vaticano greco 699* (Milán, 1908); Weitzmann, *Byzantinische Buchmalerei*, 4,38; M. V. Anastos, «The Alexandrian Origin of the Christian Topography of Cosmas Indicopleustes», *D.O.P.*, III (1946), 75 ss.; C. R. Morey, *Early Christian Art*, 2.ª ed., (Princeton University Press, 1953), 79 ss.; Weitzmann, «Die Illustration der Septuagint», *Münchner J. der bildenden Kunst*, III F., III-IV (1952-3), 104 ss.; *idem.*, en *C. Arch.*, XI (1960), 175; W. Wolska, *La Topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustes (Théologie et science au VIe siècle, Bibliotèque byzantine, Études*, III) (París, 1962).

Puede verse un planteamiento semejante de la forma en los Evangelios Armenios de la reina Mlkhē, ejecutados a principios de la segunda mitad del s. IX. Aparte de las soberbias tablas canónicas, la miniatura de la Ascensión y los retratos de los evangelistas están concebidos a gran escala con una aguda apreciación del modelado, el movimiento de las telas y el gesto. Aunque se han evocado prototipos paleocristianos, es difícil creer que el artista no hubiera estudiado obras metropolitanas más actuales. Ver Mesrop Janashian, *Armenian Miniature Paintings of the Monastic Library at San Lazzaro* (Venecia, Congregación Mekhitarista de San Lázaro, 1967), I, 16 ss.; láms. I-IX.

5. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, 189 ss.; C. Mango, *The Mosaics of St Sophia at Istanbul (Dumbarton Oaks Studies*, VIII) (1962), 80 ss.; C. Mango y E. J. Hawkins, «The Apse Mosaics of St Sophia at Istanbul. Report on Work Carried Out in 1964», *D.O.P.*, XIX (1965), 115 ss.

6. Mango, *Mosaics of St Sophia*, 48 ss.; S. Der Nersessian, «Les portraits de Grégoire l'Illuminateur dans l'art byzantin», *Byzantion*, XXXVI (1967), 386 ss.; C. Mango y E. J. W. Hawkins, «The Mosaics of St Sophia at Istanbul. The Church Fathers in the North Tympanum», *D.O.P.*, XXVI (1972) 3 ss. («las figuras de los Padres han de fecharse con toda probabilidad en las dos últimas décadas del s. IX», pág. 41).

7. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, 234 ss.; Mango, *Mosaics of St Sophia*, 27 ss. N. Oikonomides, «Leon VI and the Narthex Mosaic of St Sophia», *D.O.P.*, XXX (1976), 151 ss., aduce una fecha en torno a 920; el concilio de aquel año «puso fin a un cisma que había agitado a la Iglesia Bizantina durante 13 años», causado por el cuarto matrimonio de León VI.

8. P. Underwood, «Notes on the Work of the Byzantine Institut in Istanbul: 1957-1959», *D.O.P.*, XIV (1960), 213 ss. y fig. 14; P. Underwood y E. J. Hawkins, «The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul. A Report on Work Done in 1959 and 1960. The Portrait of the Emperor Alexander», *D.O.P.*, XV (1961), 189 ss.

9. P. Underwood, «A Preliminary Report on some Unpublished Mosaics in Hagia Sophia: Season of 1950 of the Byzantine Institute», *American J. of Arch.*, LV (1959), 367 ss.; Mango, *Mosaics of St Sophia*, 44 ss.; Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, 234 ss., 193 ss., 250 ss.

10. Diehl, Le Tourneau y Saladin, *op. cit.* (cap. 7, nota 2), 117 ss.; Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, 194 ss., 250 ss.; M. Kalligas, *Die Hagia Sophia von Thessaloniki* (Würzburg, 1935). S. Pelikanides, «Bemerkungen zu den Altar mosaiken der Hagia Sophia zu Thessaloniki und die Frage der Datierung der Platytera», *Byzantina*, V (1973), 31 ss., argumenta una fecha en la década de 1180 para la Virgen y el Niño del ábside.

11. A. Goldschmidt y K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskupturen des X. bis XIII. Jahrhunderts* (Berlín, 1943), II, núm. 88; Edimburgo-Londres, *Masterpieces of Byzantin Art*, número 59. K. Weitzmann, «Ivory Sculpture of the Macedonian Renaissance», *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur*, II (Maguncia del Rin, 1970), 1 ss, sugiere a León V por su coronación en 813 y señala que los nuevos decretos iconoclastas no entraron en vigor hasta el sínodo de 815.

Para el jaspe de León VI, ver J. Beckwith, *Art of Constantinople* (Londres, 1961), 81 y nota 14. Debo dar las gracias a Marvin Ross por informarme de que el jaspe estuvo al parecer en el Vaticano en el s. XVIII, ver *Veteris gemmae ad christianum usum exsculptae et servabatur olim in Museo Victorio. Brevis Explanatio. Editio tertia actior* (Roma, 1760), que contiene una ilustración de una cruz que hay en la parte de atrás del jaspe. Hay una copia del panfleto en la Biblioteca Gennadion, Atenas, y un fotostato en Dumbarton Oaks. Para una camafeo de estilo semejante, aunque al parecer de fecha posterior, en el Ermitage, ver A. V. Banck, «Camafeos bizantinos de la colección del Ermitage», *Vizantiiskii Vremennik*, XVI (1960), 206 ss. y fig. 2 (en ruso); *idem., Bizantine Art in the Collections of the USSR* (Leningrado y Moscú, 1966), figs. 159, 163 y 170.

Para el jaspe con una representación de Cristo en la cruz entre la Virgen y san Juan, ver Atenas, *Byzantine Art and European Art*, núm. 109.

12. J. Beckwith, *Art of Constantinople*, 86 ss.; Atenas, *Byzantine Art and European Art*, núm. 463; J. Beckwith, «Byzantine Art in Athens», *Burlington Magazine*, CVI (1964), 399 ss.; K. Wessel, *Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 19. Jahrhundert* (Recklinghausen, 1967), 59 ss.

CAPÍTULO 9

1. S. Runciman, *The Emperor Romanus Lecapenus and his Reign. A Study of the Tenth-Century Byzantium* (Cambridge, 1929); *Cambridge Medieval History*, IV, *The Byzantin Empire*, parte I, *Byzantium and its Neighbours* (1966), cap IV; Romilly Jenkins, *Byzantium: the Imperial Centuries, A.D. 610 to 1071* (Londres, 1966), 227 ss.

2. Jenkins, *op. cit.*, cap. XIX; Paul Lemerle, *Le Premier Humanisme Byzantin* (París, 1971), especialmente caps. VII, IX y X; Romilly J. H. Jenkins, «The Classical Background of the Scriptores post Theophanem», *D.O.P.*, VIII (1954), 13 ss.; P. G. Alexander, «Secular Biography at Byzantium», *Speculum*, XV (1940), 194-209.

3. K. Weitzmann, *The Joshua Roll, A Work of the Macedonian Renaissance* (Princeton, 1948); *idem, Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts* (Berlín, 1935), 18 ss., figs.169-72; *idem, Aus den Bibliotheken des Athos* (Hamburgo, 1963), 45-6; H. Buchtal, *The Paris Psalter* (Londres, 1938); París, Bibl. Nationale, *Byzance et la France Médiévale* (1958), núm. 10; K. Weitzmann, «The Ode Pictures of the Aristocratic Psalter Recension», *D.O.P.*, XXX (1976); 65 ss. (en relación con París gr. 139); *Miniature della Bibbia cod. Vat. Regina Gr. I e del Salterio cod. Vat. Palat. Gr. 381, Collez. Paleogr. Vat. Facs.*, I (Milán, 1905); C. Mango, «The Date of Cod.-Vat. Reg. gr. I and the Macedonian Renaissance», *Acta ad archeologiam et artium pertinentia* (Institutum Romanum Norvegiae), IV (1969), 122 ss., fecha la Biblia de León hacia 940; Hugo Buchthal, «The Exaltation of David», *J. of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVII (1974), 330 ss.; K. Weitzmann, «A 10th Century Lectionary. A Lost Masterpiece of the Macedonian Renaissance», *Revue des Études sud-est européennes*, IX (1971), 617 ss.; *Byzantine Art, IXth Exhibition of the Council of Europe* (Atenas, 1964), 291 ss. y 300, núm. 283, Jerusalén, Biblioteca del Patriarcado Griego, Hagiou Taphou 51, un salterio que contiene una bella miniatura a toda página (fol. 108 verso), ejecutada en el s. XIII, con David entronizado escuchando a Natán y David haciendo penitencia.

4. Goldschmidt y Weitzmann, *op. cit.* (cap. 8, nota II), núms. 35, 31, 32, 33, 43-5, 34, 77.

5. J. Rauch, Schenk zu Schweisberg y J. Wilm, «Die Limburger Staurothek», *Das Münster*, VIII, 7-8 (1955), 201 ss.; Marvin Ross, «Basil the Proedros, Patron of the Arts», *Archeology*, XI, 4 (1958), 271-5; H. Schnitzler, *Rheinische Schätzkammer* (Düsseldorf, 1958), 24, núm. 12, láms. 38-47; A. Pasini, *Il Tesoro di San Marco*, VIII (Venecia, 1886), lám. XLI, núm. 86 y pág. 58, lám. L, núm. 113 y pág. 57; H. R. Hahnloser, ed., *Il Tesoro di San Marco*, II, *Il Tesoro e il Museo* (Florencia, 1971) (corona de León VI, cat. núm 92; cubierta de libro, cat. núm. 35; cáliz, cat. núm. 42; icono esmaltado, arcángel Miguel, cat. núm. 17; cuenco de vidrio esmaltado, cat. núm. 83); S. G. Mercati, «La Stauroteca di Maestricht», *Atti della Pontificia Accademia Romana di Arch., Memorie I*, parte II (Roma, 1924), 45 ss.; M. A. F. C. Thewissen, *Twee Byzantijnische H. Kruisrelicken uit der Schats der voort-Kapitelkerk te Maestricht* (Maastricht, 1939); A. Frolow, *Les Reliquaires de la Vraie Croix (Archives de l'Orient chrétien*, VIII) (Institut Français d'Études Byzantines, París, 1965); Pasini, *op. cit.*, 33 y lám. XXII; K. Weitzmann, «The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations», en M. M. Parvis y A. P. Wikgren, eds., *New Testament Manuscripts Studies* (Chicago, 1950), 153 ss.; M. Barany-Oberschall, *The Crown of the Emperor Constantine Monomachos (Arch. Hungarica*, XXII) (Budapest, 1937); P. J. Kelleher, *The Holy Crown of Hungary* (American Academy in Rome, 1951), 68 ss.; A. Grabar, «Les Succès des arts orientaux à la cour byzantine sous les Macédoniens», *Münchner J.*, III F., II (1951), 42 ss.; *idem*, «L'Archéologie des insignes médiévaux du pouvoir», *J. des Savants*, Academie des Inscriptions et Belles Lettres (enero-marzo 1957), 29 ss.; P. E. Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, III (Stuttgart, 1956), artículo de A. Boeckler sobre la Corona Sagrada de Hungría, 730 ss.; J. Déer, *Die Heilige Krone Ungaris, Österreich Akad. d. wissenschaft. Denkschriften, Phil.-Hist. Klasse*, XCI (Viena, 1966); Wessel, *op. cit.* (cap. 8, nota 12), núm. 19, 20, 22, 28, 32 y 37.

Para la producción georgiana de orfebrería y esmaltes, ver G. N. Chubinashvili, *Obras georgianas de orfebrería del s. VIII al XVIII* (Tiflis, 1957) (en ruso); S. Y. Amiranahvili, *Les Émaux de Géorgie* (París, 1962). Muchas piezas parecen datar del s. IX o del X; en Martvili hay un tríptico y una cruz pectoral; otra cruz pectoral también del siglo X lleva inscripciones griegas, pero Amiranashvili mantiene que la obra es georgiana; una panagia con una representación de la Anastasis, también del X, lleva una inscripción griega y por la reproducción parece ser metropolitana; en Chémochmédi hay una placa de la Crucifixión con inscripciones georgianas y griegas, incluyendo una referencia al emperador de los abkhazes; Amiranashvili sugiere que se trata de Jorge, que murió en 957; en Katskhi hay un icono del Redentor que puede datar del s. IX; en Khobi hay un icono de la Virgen que contiene medallones con inscripciones georgianas, una alusiva al gobernante georgiano León III (h. 957-h. 987), otra a la emperatriz Mariamme y a su hijo Constantino; que precedió a León III y reinó hacia 893-922, otra al emperador David (1242-93); todo el icono está muy restaurado; en el Museo Nacional de Tiflis, pero antiguamente en Chémochmédi, hay un icono de la Anunciación y la Anastasis con bustos de Cristo y santos, asignado también al s. X. En el mismo museo de Tiflis, pero antiguamente en Khobi, una cruz pectoral de la emperatriz Tamar (1184-1213) lleva inscripciones georgianas en el reverso. En Gelati hay un icono de Cristo Pantocrátor con medallones que contienen inscripciones georgianas, quizá del s. XII, y una placa de san Pedro tomada de un icono de la Virgen que data de la segunda mitad del s. XIII. En Djamati, cuatro medallones de un icono llevan inscripciones griegas y georgianas, y hay varios iconos de san Jorge con leyendas bilingües. El tríptico Khakhuli es un asunto muy complicado: una de las placas representa a Miguel VII Ducas y a su esposa María de Alania co-

ronados por Cristo, y algunas otras placas parecen ser indiscutiblemente metropolitanas.

Para los manuscritos georgianos, ver R. O. Shmerling, *La evolución artística de los manuscritos georgianos del siglo IX al XI*, Tiflis Akademiya Nauk Gruzinskoi S. S. R. (Institut Istorii Gruzinskoyo Isskustva) (Tiflis, 1967) (en ruso); R. P. Blake y S. Der Nersessian, «The Gospels of Bart'ay, an Old-Georgian MS of the Tenth century», *Byzantion*, XVI (1944), 226 ss., láms. I-VIII.

6. J. Beckwith, *Art of Constantinople* (Londres, 1961), 98 ss.

7. F. Chartraire, «Les Tissus anciens du trésor de la cathédrale de Sens», *Revue de l'art chrétien*, XI (1911), 371, núm. 18; Beckwith, *op. cit.*, 101; S. Müller-Christensen, *Sakrale Gewänder des Mittelaters*, Catálogo (Munich, 1955); *idem*, «Liturgische Gewände mit dem Namen des hl. Ulrich», *Augusta 955-1955*, lám. 12, fig. 2, págs. 53 ss; *idem* y Alexander von Reitzenstein, *Das Grab des Papstes Clemens II im Dom zu Bamberg* (Munich, 1960); París, Musée des Arts Décoratifs, *Les trésors des églises de France* (1965), 426.

8. A. Grabar, «La Soie byzantine de l'évêque Gunther à la cathédrale de Bamberg, Technischer Exkurs von Sigrid Müller-Christensen», *Münchner J.*, III F., VII (1956), 7 ss.; Müller-Christensen, *Das Bamberger Günthertuch* (Bamber, 1966); *idem*, «Beobachtungen zum Bamberger Günthertuch», *Münchner J. der bildenden Kunst*, III F., XVII (1966), 9 ss.

9. G. y M. Soteriou, *Icones du Mont Sinaï* (Atenas, 1956), I, 47 ss., II, láms. 33-41; K. Weitzmann, «The Mandylion and Constantine Porphyrogennetos», *C. Arch.*, XI (1960), 163 ss.; S. Der Nersessian, «La légende d'Abgar d'après un rouleau illustré de la bibliothèque Pierpont Morgan à New York», *Actes du IVe Congrès International des Études byz.*, en *Bull. de l'Institut Arch. Bulgare*, X (1936), 105 ss.; K. Weitzmann, «Byzantin Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century», *XIIIth International Congress of Biz. Studies* (Oxford, 1966), *Main Paper* VII; París, Bibl. National, *Byzance et la France médiévale*, núm. 21. Der Nersessian, «Recherches sur les miniatures du Parisinus graecus 74», *Otto Demus Festschrift. J. d. österreich.Byzantinistik*, XXI (1972), 109 ss., observaciones sobre la importancia dada a las representaciones de san Juan Bautista, patrón del monasterio de Studius.

10. A. Heisenberg, *Die Apostelkirche in Konstantinopel* (Leipzig, 1908); Constantino de Rodas (con comentarios de E. Legrand y T. Reinach), *Description des oeuvres d'art de l'église des Saints-Apôtres de Constantinople* (París, 1896). Nicolás Mesarites (ed. Granville Downey), *Description of the Church of the Holy Apostles, Transactions of the American Philosophical Society*, XLVII, parte 6 (Filadelfia, 1957); R. Krautheimer, *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, 474.

11. S. Der Nersessian, *Aght'amar, Church of the Holy Cross* (Harvard University Press, 1965); Theodore Macridy, con contribuciones de A. H. S. Megaw, C. Mango y E. J. W. Hawkins, «The Monastery of Lips (Fenari Isa Camili)», *D.O.P.*, XVIII (1964), 251 ss.; D. Winfield, «Some Early Medieval Figure Sculpture from North-East Turkey», *J. of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXI (1968), 33 ss.

12. L. A. Dournovo, *Armenian Miniatures* (Londres, 1961); Der Nersessian, *Manuscrits arméniens illustrés...* (París, 1936); *idem, Armenia and the Byzantine Empire* (Cambridge, Mass., 1945); Baltimore, The Walters Art Gallery, *Early Christian and Byzantine Art*, Catálogo (1947), núm. 746.

13. G. de Jerphanion, *Les Églises rupestres de Cappadoce* (París, 1925-36); C. Diehl, «Les Peintures chrétiennes de la Cappadoce», *J. des Savants*, N.S. XXVI (1927), 97 ss.; N. y M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région de Hasan Dagi* (París, 1963); Michael Gough, «The Monastery Church of Eski Gümüs», *Archeology*, XVIII (1965), 254 ss.; *idem*, «The Monastery Church of Eski Gümüs. Preliminary Report», *Anatolian Studies*, XIV (1964), 147 ss.; *idem*, «The Monastery Church of Eski Gümüs. A Second Preliminary Report», *Anatolian Studies*, XV (1965), 157 ss.; N. y M. Thierry, «Ayvali kilisse ou pigeonnier de Gülli Dere: église inédite de Cappadoce», *C. Arch.* XV (1965), 97 ss.; M. Restlé, *Byzantine Wall-Painting in Asia Minor* (Recklinghausen, 1967), *passim;* R. Cormack, «Byzantine Cappadocia: the Archaic Group of Wall-Paintings», *J. of the British Arch. Association*, N.S. XXX (1967), 19 ss., que insiste en que los modelos del grupo arcaico no se derivan de una sola fuente tal como el arte preiconoclasta local sino que su génesis es compleja; N. Thierry, «Quelques monuments inédits ou mal connus de Cappadoce. Centres de Maçan, Çarvesin y Mavrucan», *L'Information d'Histoire de l'Art*, IV. núm. I (enero-febrero, 1964), 7 ss.; *idem*, «Études cappadociennes, Région du Hasan Dagi. Compléments pour 1974», *C. Arch.*, XXIV (1975) 183 ss.; «L'Art monumental byzantin en Asie Mineure du XIe siècle au XIVe», *D.O.P.*, XXIX (1975), 75 ss.

14. Beckwith, *Art of Constantinople*, 94 ss. y notas 23-5; S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge* (París, 1966), I, 49 ss. I. Ševčenko, «On Pantoleon the Painter», *Otto Demus Festschrift (op. cit.*, nota 9), 241 ss., insiste en que el menologio Vat. gr. 1613 fue ejecutado por un equipo de miniaturistas y en que dos miniaturas cualesquiera «firmadas» por diferentes nombres, por ejemplo los de Pantoleón y Simeón de las Blaquernas, son seguramente producto de dos diferentes manos, lo cual proporciona un punto de partida firme para enjuiciar estilística y estéticamente a los artistas del manuscrito. La actividad de Pantoleón se centra entre 1001 y 1016, época en que trabajó en un encargo imperial. Esto sugiere que Vat. gr. 1613 fue realizado en la última parte del reinado de Basilio II y por tanto es de fecha cercana al Salterio de Venecia (Marciana, gr. 17).

15. Goldschmidt y Weitzmann, *Byzantinische Elfenbeinskulpturen*, II, núms. 1-7, 9, 10, 11. 12, 13; J. Beckwith, *The Veroli Casket* (Londres, 1962).

16. E. Díez y O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece, Hosios Lukas and Daphni* (Harvard University Press, 1931); V. N. Lazarev, *Historia de la pintura bizantina* (Moscú, 1948) (en ruso) I. 91 ss.; II, figs.106-11; G. C. Miles, «Byzantium and Arabs: Relations in Crete and the Aegean Area», *D.O.P.*, XIII (1964), 3 ss.; O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration* (Londres, 1948), 36 ss.; A. Frolow, «La mosaïque murale byzantine», *Byzantinoslavica*, XII (1951), 179 ss.; Tsima-Papachadzidaki, *Osios Loukas*, 3 vols. (Atenas, s.a.), reseña fotográfica sin texto; E. Stikas, *L'Église byzantine de Christianou en Triphylie et les autre édifices du même type* (París, 1951); M. Chatzidakis, *Byzantine Monuments of Attica and Boeotia* (Atenas, 1956), 12-17, 26-7; M. Chatzidakis, «À propos de la date et du fondateur de Saint-Luc», *C. Arch.*, XX (1969), 127 ss.; *idem*, «Précisions sur le fondateur de Saint-Luc», *C. Arch.*, XXII (1972), 57-8; E. Stikas, Τὸ οἰκοδομικὸν χρονικὸν της Μονῆς Ὁσίου Λουκᾶ *[Crónica de la construcción de la singular iglesia de san Lucas]* (Atenas, 1970); A. Grabar, «La Décoration architecturale de l'église de la Vierge à Saint-Luc en Phocide et le début des influences islamiques sur l'art byzantine en Grèce», *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (1971); M. Chatzidakis, «Particularités iconographiques du décor peint des chapelles occidentales de Saint-Luc en Phocide», *C. Arch.*, XXII (1972), 89 ss.; E. Stikas, «Nouvelles observations sur la date de construction du catholicon et de l'église de la Vierge du monastère de Saint-Luc en Phocide», *Corso* (1972), 311-30.

17. Beckwith, *Art of Constantinople*, 104 ss y nota 39; Miguel Psellos. trad. E. R. A. Sewter, *Chronographia* (Londres, 1953), 85 ss.

18. O. Wulff, «Die Mosaiken der Nea Moni von Chios», *Byz. Z.*, XXV (1925), 115 ss.; A. Orlandos, *Les Monuments Byzantins de Chios (album)* (Atenas, 1930); Lazarev, *History of Byzantine Painting*, I, 91 ss., II, figs. 102-5.

19. Beckwith, *Art of Constantinople*, 106 y nota 42; V. N. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics* (Londres, 1966), 31 ss.; G. N. Logvin, *Kiev's Hagia Sophia: state architectural-historical monument* (Kiev, 1971).

20. Lazare, *op. cit.*, (nota 19), 47 ss.

21. F. Forlati. C. Brandi e Y. Froidevaux, *Saint Sophia of Ochrida. Preservation and Restauration of the Building and its Frescoes (Unesco Museums and Monuments*, IV) (París, 1953); R. Ljibinkovic, *La peinture médiévale à Ochrid. Recueil de travaux. Édition spéciale* (Ócrida, 1961); *idem*, «La peinture murale en Serbie et Macédonie aux XIe et XIIe siècles», *Corso* (1962), 405 ss.; A. Grabar, «Les peintures murales de Sainte-Sophie d'Ochrid», *C. Arch.*, XV (1965), 257 ss.; De Jerphanion, *Les églises rupestres*, I, 377 ss. Restlé, *op. cit.* (nota 13), I, 64, fecha Qaranleq Kilisse entre 1200 y 1210.

22. Beckwith, *Art of Constantinople*, 106-7 y nota 43. Para un breve sumario de los problemas que presenta el arte bizantino en el s. XI, ver A. Grabar, «L'Art byzantin au XIe siècle», *C. Arch.*, XVII (1967), 257 ss.

CAPÍTULO 10

1. *Cambridge Medieval History*, IV, parte 1, cap. V; Romilly Jenkins, *Byzantium: The Imperial Centuries, A.D. 610 to 1071* (Londres, 1966), 333 ss.

2. *Byzantine Art and European Art*, Lectures (Atenas, 1966), en especial Steven Runciman, «Byzantine Art and Western Mediaeval Taste», 1 ss.; H. Buchthal. «Byzantium and Reichenau», 21 ss.; W. F. Volbach, «Byzanz und sein Einfluss auf Deutschland und Italien», 89 ss.; E. Kitzinger. «Norman Sicily as a Source of Byzantine Influence on Western Art in the Twelfth Century», 121 ss; *idem*, «The Byzantine Contribution to Western Art in the Twelfth and Thirteenth Centuries», *D.O.P.*, XX (1966), 25 ss.

Sobre la cerámica bizantina, ver D. Talbot Rice, *Byzantine Glazed Pottery* (Oxford, 1930); *idem*, «Byzantine Polychrome Pottery», *C. Arch.*, VII (1954), 69 ss.; *idem*, «The Pottery of Byzantium and the Islamic World», *Studies in Islamic Art and Architecture in honour of Professor K. A. C. Creswell* (The American University in Cairo Press, 1965), 194 ss.; *idem*, «Late Byzantine Pottery at Dumbarton Oaks», *D.O.P.*, XX (1966), 207 ss.; E. S. Ettinghausen, «Byzantine Tiles from the Basilica in the Topkapu Sarayi and St John of Studios», *C. Arch.*, VII (1954), 79 ss.; E. Coche de la Fierté, «Décors en céramique byzantine au musée du Louvre», *C. Arch.*, IX (1957); 187 ss.

Sobre el vidrio bizantino, ver G. R. Davidson, «A Medieval Glass Factory at Corinth», *American J. of Arch.*, XLIV (1940), 297 ss.; A. H. S. Megaw, «A Twelfth-Century Scent Bottle from Cyprus», The Corning Museum of Glass, Nueva York, *J. of Glass Studies*, I (1959), 59 ss.; *idem*, «Notes on Recent Work of the Byzantine Institute in Istambul», *D.O.P.*, XVII (1963), 333, para las vidrieras pintadas encontradas en Pantocrátor y Cristo en Cora; J. Philippe, «La Verrerie des pays byzantins», *Corso* (1966), 391 ss.

3. J. Beckwith, *Art of Constantinople* (Londres, 1961), 114 ss., con notas; S. Der Nersessian, «A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks», *D.O.P.*, XIX (1965), 155 ss.; K. Weitzmann, «The Constantinopolitan Lectionary, Morgan 639», *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene* (Princeton, 1959), 358 ss.; *Byzantine Art*, Catálogo (Atenas, 1964), núm. 310; y ver H. Buchthal, «An Illuminated Byzantine Gospel Book of about 1100 A.D.», *Special Bull. of the National Gallery of Victoria* (1961), 1 ss.; C. Meredith, «The Illustration of Codex Ebnerianus», *J. of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIX (1966), 419 ss.; I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts* (Leiden, 1976), 107 ss., para París Coislin 79.

4. Beckwith, *op. cit.*, 117 ss.; *idem*, «"Mother of God showing the way", A Byzantine Ivory Statuette of the Theotokos Hodegetria», *The Connoisseur*, CL (1962), 2 ss.

5. O. Demus, «The Church of San Marco in Venice» *(Dumbarton Oaks Studies*, VI) (1960), 23 ss.; R. Hahnloser, ed., *Il tesoro di San Marco, I, La Pala d'Oro* (Florencia. 1965); *idem*, «Magistra latinitates und peritia greca», *Festschrift von Einem* (Berlín, 1965), 77 ss.; y ver reseña de O. Demus, «Zur Pala d'Oro», *J. der österreich. byz. Gesellschaft*, XVI (1967), 263 ss.; J. de Luigi-Pomorisac, *Les Émaux byzantins de la Pala d'Oro de l'église de Saint-Marc à Venise* (Zúrich, 1966), que debe leerse con ciertas reservas; J. Déer, «Die byzantinisierende Zellenschmelze der Linköping-Mitra und ihr Denkmalkreis». *Tortulae, Studie zu altchristlichen und byz. Monumenten (Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, 30 Supplementheft)* (Roma-Freising-Viena, 1966), 49 ss.; *Byzantine Art, IXth Exhibition of the Council of Europe*, Catálogo (Atenas, 1965), núm. 474, para la placa de Wittelsbach; A. Banck, *Byzantine Art in the Collections of the USSR* (Leningrado, Moscú, 1966), núms. 185, 186; A. Frolow, «Un bijou bizantine inédit», *Mélanges offerts à René Crozet* (Poitiers, 1966), 625 ss.; S. Arpad, *Das Esztergomer (Graner) Reliquarium* (Budapest, 1959) (en húngaro y alemán); Wessel, *op. cit.* (cap. 8, nota 12), núms. 46, 49.

6. Beckwith, *Art of Constantinople*, 120 ss.; O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily* (Londres, 1949), 433; Runciman, «Byzantine Art and Western Taste», 11-12; C. Mango y E. J. W. Hawkins, «Report on Field Work in Istanbul and Cyprus 1962-1963», *D.O.P.*, XVIII (1964), 328 ss.; para el Kalenderhane Ca-

mii, ver Cecil L. Striker y Y. Dogan Kuban, «First Preliminary Report», *D.O.P.*, XXI (1967), 267 ss; «Second Preliminary Report», *D.O.P.*, XXII (1968), 185 ss.; «Third and Fourth Preliminary Reports», *D.O.P.*, XXV (1971), 251 ss.

7. E. Díez y O. Demus, *Byzantine Mosaics (op. cit.*, cap. 9, nota 16), 92 ss.; M. Chatzidakis, *Byzantine Monuments in Attica and Boeotia* (Atenas, 1956) 17 ss.; A. Frolow, «La Date des mosaïques de Daphni», *Corso* (1962), 295 ss., aboga por una fecha anterior a Hosios Loukas y la Nea Moni, pero no es aceptable.

8. G. Galassi, «I Musaici di Kiev e San Michele arte russa», *Felix Ravenna*, LXX, fasc. 19 (1956), 5 ss.; V. N. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics* (Londres, 1966), 67 ss.; *idem, Mosaicos de la iglesia de San Miguel* (Moscú, 1966) (en ruso con resumen en francés).

9. Lazarev, *op. cit.*, 53 ss.

10. Beckwith, *Art of Constantinople*, 121 ss.; Demus, *Mosaics of Norman Sicily*, 389-90.

11. S. Y. Amiranashvili, *Historia del arte georgiano*, I (Moscú, 1950), 188 ss., láms. 74-6 (en ruso); *idem, Historia de la pintura mural georgiana*, I (Tiflis, 1957), 115 ss., láms. 97-116 (en ruso); G. Alibegashvili, *Miniatures des manuscrits géorgiens des XIe-XIIIe siècles* (resumen en francés) (Tiflis, Akademiya Nauk Gruzinskii S.S.R., 1973); N. y M. Thierry, «Peintures du Xe siècle en Géorgie méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineur», *C. Arch.*, XXIV (1975), 73 ss.; N. Thierry, «La peinture médievale géorgienne», *Corso* (1973), 409 ss.; *idem* «La peinture médievale arménienne», *ibid.*, 397 ss.

12. E. Kitzinger, «On the Portrait of Roger II in the Martorana in Palermo», *Proporzioni*, III (1950), 30 ss.; Demus, *Mosaics of Norman Sicily*, 3 ss.; 25 ss.

13. Demus, *op. cit.*, 3 ss., 375 ss.

14. Demus, *op. cit.*, 25 ss., 245 ss., 396 ss.; E. Kitzinger, «The Mosaics of the Cappella Palatina in Palermo», *Art Bull.*, XXXI (1949), 269 ss.; I. Beck, «The First Mosaics of the Cappella Palatina in Palermo», *Byzantion*, XL (1970), 119 ss.

15. Demus, *op. cit.*, 73 ss., 265 ss., 396 ss.

16. Demus, *op. cit.*, 91 ss., 271 ss., 418 ss.; E, Kitzinger, *The Mosaics of Monreale* (Palermo, 1960).

17. G. Millet, *La Peinture du moyen âge en Yougoslavie* (París, 1954), lám. 15, figs. 3, 4; M. Rajković, *La Peinture de Neresi, Shornik Radova S.A.N. XLIV* (Viz. Inst. III, Belgrado, 1955), 195 ss., resumen en francés, 206 ss.; G. Gsodam, «Die Fresken von Nerezi», *Festschrift W. Sas-Zaloziecky Zum 60. Geburtstag* (Graz, 1956), 60 ss., que propone una fecha a principios del s. XIII para los frescos. Ni Kitzinger *(Mosaics of Monreale*, 75 ss., 104, 131, nota 142) ni Demus («Studien zur byzantinischen Buchmalereie des 13. Jahrhunderts, *J. des österreichischen byz. Gesellschaft*, IX (1960), 84, nota 26) están de acuerdo con Gsodam; R. Lujbinković, «La peinture murale en Serbie et Macédonie aux XIe et XII e siècles», *Corso* (1962) 435 ss.; S. Pelikanides, *Kastoria*, I (Salónica, 1953), láms. 1-42, 43-62; A. Orlandos, *Archeion ton byzantion mnemeion tes Hellados*, IV (1938), 59 ss.; M. Rajković, «Les Fresques de Kurbinovo et son auteur», *Académie Serbe des Sciences: Recueil des Travaux*, XLIV *(Institut d'Études Byz.*, III) (1955), 207 ss.; A. Nikolovski, *The Frescoes of Kurbinovo* (Belgrado, 1961); L. Hademann-Misguich, *Kurbinovo: Les fresques de Saiant-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle* (Bruselas, 1975).

K. Weitzmann, «Eine spätkomnenische Verkündigungsikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts», *Festschrift von Einem* (Berlín, 1965), 299 ss.

A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie* (París, 1928); *idem*, «Une décoration murale byzantine au monastère de Batchkovo en Bulgarie», *Bull. de l'Institut arch. Bulgare*, II (1923-4), 1 ss., láms. 1-12.

V. N. Lazarev, *El arte de Novgorod* (Moscú, 1947) (en ruso); *idem, Frescos del lago Ladoga* (Moscú, 1960) (en ruso), 80 ss.; 107 ss.; G. H. Hamilton, *Art and Architecture of Russia (Pelican History of Art)*, 2.ª ed. (Hardmonsworth, 1975), 56 ss.

G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce* (París, 1925), I, 377 ss.

18. M. Sacopoulo, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie* (Bruselas, 1966); A. y J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus* (The Research Centre, Greek Communal Chamber, Chipre, 1964); A. H. S. Megaw y E. J. W. Hawkins, «The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes», *D.O.P.* XVI (1962), 279 ss.; G. A. Soteriou y A. Leukoma, *Los monumentos bizantinos de Chipre* (Atenas, 1935) (en griego); A. Stylianou, «Los frescos de la iglesia de la Panagia tou Arakou, Lagoudera, Chipre», *Acts of the IXth International Congress of Byz. Studies* (Salónica, 1953), I, 459 ss.(en griego); A. H. S. Megaw, «Twelfth-Century Frescoes in Cyprus», *Actes du XIIe Congrès International d'Études Byz., Ochrid (10-16 sept. 1961)* (Belgrado, 1964), III; 257 ss.; C. Mango y E. J. W. Hawkins, «The Hermitage of St Neophitos and its Wall Paintings», *D.O.P.*, XX (1966) 119 ss.; Wessel, *op. cit.* (cap. 8, nota 12), núm. 65); David C. Winfield, «The Church of the Panagia tou Arakos, Lagoudera» (primer informe preliminar, 1968, con un apéndice de C. Mango), *D.O.P.*, XXIII y XXIV (1969 y 1970), 337 ss. La primera inscripción de 1192 está debajo de una pintura de la imagen del rostro de Cristo impresa en la Santa Baldosa. Esta pintura y las letras son del mismo estilo que todas las demás pinturas de la nave y del santuario. Las pinturas de los ábsides, sin embargo, son de un maestro diferente cuya obra se caracteriza por las líneas atrevidas y más simplificadas. Es pronto para decir si puede haber o no una diferencia de fecha. Algunas de las pinturas del nártex y de la franja inferior de la nave parecen datar de 1333 (ver Asinou). Ver también David. C. Winfield, «Reports on Work at Monagri, Lagoudera, and Hagios Neophytos, Cyprus, 1969/70», *D.O.P.*, XXV (1971), 259 ss.

A. y J. Stylianou, *Panagia Phorbiotissa Asinou* (Nicosia-Chipre, 1973), 58, identifican por las inscripciones a Nicéforo Magistros —el título denota que era juez— y a Yephyra, muy probablemente su esposa, que murió el 15 de diciembre de 1099. Otra inscripción asigna a la pintura de la iglesia la fecha de 1105/6 y añade «el fuerte» al nombre del fundador. Al parecer Niceforo se retiró a sus posesiones poco después de la construcción de la iglesia, la convirtió en un establecimiento monástico cuyo primer abad fue con el nombre de Nicholaos y murió allí en 1115. De la decoración original de la iglesia de 1105/6 quedan hoy unos dos tercios; la de la crujía occidental de la nave, la mayor parte de la de la bema y algo más. Ver págs. 65-6 para las pinturas del ábside sur y una inscripción con la fecha 1332/3. En un nicho poco profundo sobre la inscripción hay una representación de la Panagia Blaquernitissa con la usual advocación Phorbiotissa; a la derecha de la Virgen se representa al donante, el monje y sacerdote Bernabé. La advocación Phorbiotissa se deriva o bien de la planta eforbio o bien de la palabra *forbe*, que significa pasto. Ver también A.H.S. Megaw, «Byzantine Architecture and Decoration in Cyprus: Metropolitan or Provincial?», *D.O.P.*, XXVIII (1974), 59 ss.

19. El icono de Nuestra Señora de Vladimir fue traído de Constantinopla y estuvo primero en Vyshgorod (cerca de Kiev). En 1155 el icono fue a Vladimir y en 1395 a Moscú, donde fue colocado en la catedral de la Asunción, en el Kremlin. Ver A. Banck, *Byzantine Art in the Collections of the USSR*, figs. 223-4, y notas en ruso y en inglés. Para el icono de la Virgen con el Niño de Chilandari, Monte Athos, ver N. P. Kondakov, *Monumentos de arte cristiano en Athos* (San Petersburgo, 1902), lám. 15 (texto en ruso); ver también V. Djurić, «Iconen en mosaïque de la Vierge Hodigitria du monastère de Chilandari», *Zographe*, I (1966), 16 ss. (en serbio y francés). Chilandari fue fundado en 1198 por san Sava y san Simeón Nemania; ellos regalaron probablemente el icono. En 1201, cuando san Simeón estaba a punto de morir, llevaron el icono junto a su lecho. Para el icono de Monte Sinaí, ver G. y M. Soteriou, *Iconos de Monte Sinai* (Atenas, 1956), 85 ss. y lám. 71 (en griego). Ver también K. Weitzmann, «Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai», *Art Bull.* XLV (1963), 196 y fig. 23.

Para un fragmento de mosaico del arcángel Miguel en la iglesia de Santa María Kyriotissa (Kalenderhane Camii) de Estambul, que data quizá de hacia 1180, ver C. L. Striker e Y. Dogan Kuban, «Work at Kalenderhane Camii in Istanbul: Second Preliminary Report», *D.O.P.*, XXI (1968), 185 ss.; H. Belting, «Eine Gruppe Konstantinopler Reliefs aus dem II. Jahhundert», *Pantheon*, XXX (1973), 263 ss., para los capiteles de la iglesia de Kariye Djami, del siglo XI, y el relieve en serpentina del Victoria and Albert Museum, el relieve Sokullu Mohamed Pachá, la ascensión de Alejandro de San Marcos, y san Dimitros; R. Lange, *Die byzantinische Reliefikone* (Recklinghäusen, 1964), y reseñas de A. Grabar en *C. Arch.*, XV (1965), 276 ss., O. Demus en *Byz. Z.*, LIX (1966), 386 ss., y H. Belting en *Byzantina*, I (1970), 238 ss.

20. Demus, *Mosaics of Norman Sicily*, 178 ss. En la época en que Maio de Bari fue gran visir de Guillermo I, entre 1154 y 1160, un escritorio de Palermo produjo manuscritos iluminados que extraían su principal inspiración del escritorio del Santo Sepulcro de Jerusalén, pero también había modelos bizantinos disponibles. Ver C. H. Buchthal, «The Beginnings of Manuscript Illumination in Norman Sicily», *Studies in Italian Medieval History presented to Miss E. M. Jamison (Papers of the British School at Rome*, XXIV, N.S. XI) (1956), 78 ss. Posteriormente, durante el mandato de Ricardo Palmer, obispo de Siracusa y en 1182 obispo de Mesina, un escritorio de Mesina produjo manuscritos iluminados en un estilo ecléctico que debe mucho al arte del reino cruzado, con un fuerte elemento bizantino. Ver H. Buchthal, «A School of Miniature Painting in Norman Sicily», *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend Jr.* (Princeton University Press, 1955), 312 ss.; ver también H. Buchthal, «Some Sicilian Miniatures of the Thirteenth Century», *Miscellanea pro Arte; Hermann Schnitzler zur Vollendung der 60. Lebensjahres* (Düsseldorf, 1956), 185 ss.; *idem*, «Notes on a Sicilian Manuscript of the Early Fourteenth century», *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower* (Londres, 1967), 36 ss.

Para una copia siciliana del s. XIV de la Crónica de Juan Skylitzes, ver S. C. Estopañán, *Skylitzes Madrilensis*, I (Barcelona-Madrid, 1965); A. D. Lattanzi, *Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia* (Florencia, 1965).

Para el arte del reino cruzado, ver T. S. R. Boase, «The Arts in the Latin Kingdom of Jerusalem», *J. of the Warburg Institute*, II (1938-39), 14 ss.; *idem, Castles and Churches of the Crusading Kingdom* (Oxford University Press, 1967); H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem* (Oxford, 1957); K. Weitzmann, «Thirteenth-Century Crusader Icons on Mount Sinai», *Art Bull.*, XLV (1963), 179 ss.; *idem*, «Icon Painting in the Crusader Kingdom», *D.O.P.*, XX (1966), 49 ss.

Se restauraron mosaicos de la iglesia de la Natividad de Belén bajo el patrocinio del emperador Manuel y del rey Amalrico de Jerusalén en 1169 «por mano de Efrén el monje, pintor y mosaísta», como asevera la inscripción griega del ábside. Por desgracia los mosaicos se hallan hoy en ruinas, pero la selección de temas parece seguir el canon bizantino. En el muro norte de la nave se repusieron los siete concilios ecuménicos con inscripciones latinas y una procesión de ángeles; uno de los paneles de ángeles contiene el nombre de Basilius Pictor; el Consejo de Constantinopla está también firmado con las iniciales B. S. El mismo u otro Basilius trabajó en el escritorio del Santo Sepulcro en Jerusalén; se cree que era un artista occidental que fue enviado a formarse a Constantinopla y regresó para ejecutar los pastiches bizantinos en el Salterio de la reina Melisenda, producido en 1131-43. Había armenios trabajando en el escritorio. El escriba del Misal de París (Bibl. Nat. lat. 12056) era un armenio que sabía escribir en latín. La reina Melisenda era, después de todo, hija de una princesa armenia.

Para las obras sicilianas de orfebrería y esmalte, ver A. Lipinsky, «Sizilienische Goldsmiedekunst in Zeitalter der Normanner und Staufer», *Das Münster*, X (1957), 73 ss., 158 ss., pero ver también art. de J. Déer sobre la Mitra Linköping mencionado en nota 5.

Para los marfiles sicilianos, ver E. Kühnel, «Sizilien und die islamische Elfenbeinmelerei», *Z. für bildenden Kunst*, XXV (1914), 162 ss.; P. B. Cott, *Siculo-Arabic Ivories* (Princeton, 1939).

Los tejidos sicilianos son muy controvertidos salvo una o dos excepciones; mucho de lo que se ha escrito sobre ellos no ha resistido la prueba del tiempo o un análisis objetivo. Sin embargo, ver G. Migeon, *Manuel d'art musulman* (París, 1927), II, 309 ss.; A. F. Kendrick, «Sicilian Woven Fabrics of the Twelfth, Thirteenth and Fourteenth Centuries», *Magazine of Fine Arts*, I (1905), 36 ss., 124 ss.; U. Monneret de Villard, «La Tessitura palermitana sotto i Normanni e i suoi rapporti con l'arte bizantina», *Miscelanea Giovanni Mercati*, III (Ciudad del Vaticano, 1946), 8 ss.; R. B. Serjeant, «Material for a History of Islamic Textiles up to the Mongol Conquest», *Ars Islamica*, XV-XVI (1951), 55 ss.; R. Grönwoldt, *Weberien und Stickereien des Mittelalters* (Kestner-Museum, Hannover, 1964), núm. 31.

21. M. Brunetti, S. Bettini, F. Forlati y G. Fiocco, *Torcello* (Venecia, 1940); O. Demus, «Studies among the Torcello Mosaics», *Burlington Magazine*, LXXXII-LXXXIII (1943), 136 ss., LXXXIV-LXXXV (1944), 195 ss.; I. Andreescu, «Torcello. I Le Christ inconnu. II Anastasis et Jugement Dernier: Têtes

vraies, têtes fausses», *D.O.P.*, XXXVI (1972), 185 ss.; «Torcello. III La chronologie relatives del mosaïques parietales», *D.O.P.*, XXX (1976), 245 ss.; K. Wessel, «Die byzantinische Emailtafel in der Reichen Kapelle der Münchner Residenz». *Byzantinische Forschungen III, Festschrift Franz Dölger* (Amsterdam, 1968), 235 ss.

22. O. Demus, «The Church of San Marco in Venice» (*Dumbarton Oaks Studies*, VI) (1960); *idem, Die Mosaiken von San Marco in Venedig* (Baden bei Wien, 1935); S. Bettini, *Mosaici antichi di San Marco a Venezia* (Bérgamo, 1946); P. Toesca y F. Forlati, *The Mosaics in the Church of St Mark in Venice* (Londres, 1958); H. Buchwald, «The Carved Stone Ornament of the High Middle Ages in San Marco Venice», *J. der österreinischen byz. Gesellschaft*, XI-XII (1962-3), 169 ss., XIII (1964), 137 ss.

CAPÍTULO 11

1. S. Runciman, *A History of the Crusades*, III (Cambridge University Press, 1954); *Cambridge Medieval History*, IV, cap.VI.

2. *Cambridge Medieval History*, IV, cap. VII.

3. *Cambridge Medieval History*, IV, cap. XII; S. Radojčić, *Les Maitres de l'ancienne peinture serbe* (Belgrado, Académie Serbe des Sciences, 1955), 10-11, figs. 3-4, 114; G. Millet, *La Peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédonie et Monténégro)*, fasc. III, *Album presenté par A. Frolow* (París, 1962); R. Hamann-Mac Lean y Horst Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien von 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert (Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas*, Band 3-5) (Giessen, 1963), 19-20; ver también S. Radojčić, «Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundet bis zum Jahre 1459», *J. des österreinischen byz. Gesellschaft*, V (Graz-Colonia, 1956), 64-5.

4. N. Okunev, «Mileševo», *Byzantinoslavica*, VII (Praga, 1937), 33 ss.; S. Radojcic, *Mileševa* (Belgrado, 1963).

5. N. Okunev «Les peintures murales de Sopoćani», *Byzantinoslavica*, I (Praga, 1929), 119 ss.; V. Djurić, *Sopoćani* (Belgrado, 1963).

6. A. Grabar, *La Peinture religieuse en Bulgarie* (París, 1928); P. Schweinfurth, *Die Fresken von Bojana* (Maguncia y Berlín, 1965).

7. S. Der Nersessian, *The Chester Beatty Library, A Catalogue of the Armenian Manuscripts* (Dublín, 1958); *idem, Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art* (Washington, 1963); L. A. Dournovo, *Armenian Miniatures* (Londres, 1961); *Catalogue of Twenty-three Imperial Armenian Illuminated Manuscripts* (venta Sotheby's, 14 marzo 1967; la venta no tuvo lugar). Ver también S. Der Nersessian, *Armenia and the Byzantine Empire* (Harvard University Press, 1945), cap. V; para las artes del metal en Cilicia, *idem*, «Le Reliquaire de Skevra et l'orfèvrerie cilicienne aux XIIe et XIVe siècles», *Revue des études armeniennes*, N. S. I (1964), 121 ss. El tríptico Skevra se hizo en Skevra en 1243 por orden del obispo Constantino. Aparte de una representación de Cristo en la cruz, las alas están decoradas con la Anunciación y bustos de santos y hay un retrato del rey Het'um II y una larga inscripción. El autor hace referencia también al Evangeliario y a la cubierta de Antélias (Líbano) —el manuscrito fue ejecutado en Hromkla en 1248 para el obispo Esteban, quien le añadió más cubiertas de plata en 1254—; a un evangeliario con cubiertas conservado en Yerevan (Matenadaran, núm. 7690), cuyo manuscrito fue ejecutado en Hromkla en 1249 para el catholicos Constantino I, que añadió las cubiertas plateadas en 1255; a una cruz de plata en la cubierta de un Evangelio del Patriarcado Armenio de Estambul, y a una cubierta plateada de Evangelio fechada en 1334 y añadida a unos Evangelios ilustrados por Sargis Pidzak en 1332 (Jerusalén, Patriarcado Armenio núm. 2469).

8. Christian Walters, «Beobachtungen am Freisinger Lukasbild», *Kunstchronik*, XVII (1964), 85 ss.; G. y M. Soteriou, *Icones du Mont Sinaï* (Atenas, 1956), II, láms. 173 ss.; J. Stubblebine, «Two Byzantine Madonnas from Calahorra, Spain», *Art Bull.*, XLVIII (1956), 379 ss.; *idem*, «Byzantine Influences on Thirteenth-Century Italian Painting», *D.O.P.*, XX (1967), 85 ss.; *Byzantine Art, IXth Council of Europe Exhibition*, Catálogo (Atenas, 1964), 227 ss.; *L'Art Byzantin de XIIIe siècle*. Simposium de Sopocani, 1965 (Universidad de Belgrado, 1967), en especial M. Chatzidakis, «Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce», 59 ss.; A. Xyngopoulos, «Icones du XIIIe siècle en Grèce, 75 ss.; V. S. Djurić, «La Peinture murale serbe au XIIIe siècle», 145 ss.

Art et société à Byzance sous les Paléologues, «Actes du colloque organisé par l'Association Internationale des Études Byz. à Venise en septembre 1968. Bibliothèque de l'Institut Hellénique d'Études Byzantines et Postbyzantines de Venise» (Venecia, 1971), en especial A. Xygonopoulos, «Les Fresques de l'église des Saints Apôtres à Thessalonique», 83 ss.; T. Velmans, «Le Portrait dans l'art des Paléologues», 91 ss.; H. Belting, «Die Auftraggeber der spätbizantinischen Bildhandschrift», 149 ss.; V. S. Djurić, «L'Art des Paléologues et l'etat serbe. Rôle de la cour et de l'église serbes dans la première moitié du XIVe siècle», 177 ss.

H. Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft (Abhandlung der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil. Hist. Klasse)* (Heidelberg, 1970); «Zur Skulptur aus der Zeit 1300 in Konstantinopel», *Münchner J. der bildenden Kunst*, 3.ª serie, XXIII (1972), 63 ss.

S. Pelikanides, *Kalliergis* (Atenas, 1973), para los frescos de la iglesia de la Resurrección ejecutados por Kalliergis y sus hermanos en Veroia. La iglesia fue dedicada por el patriarca, posiblemente Nefón I, entre septiembre y abril de 1315 durante el reinado de Andrónico II Paleólogo.

9. K. Weitzmann, «Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest», *Gazette des Beaux Arts*, XXV (1944), 196 ss.; O. Demus, «Studien zur byzantinischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts», *J. der österreinischen byz.Gesellschaft*, IX (1960), 77 ss.; H. R. Willoughby, «Codex 2400 and its Miniatures», *Art Bull.*, XV (1933), 3 ss.; E. C. Colwell y H. R. Willoughby, *The Four Gospels of Karahissar* (Chicago, 1936); O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily* (Londres, 1949), 435, 441. nota 112; R. Hamann-Mac Lean, «Der Berliner codex graecus quarto 66 und seine nächsten Verwandten als Beispiele der Stilwandel im frühen 13. Jahrhundert», *Festschrift Usener* (Marburgo a.d. Lahn, 1957), 225 ss.; H. Buchthal, «Notes on Some Early Paleologan Miniatures», *Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu ehren* (Salzburgo, 1972). 36 ss.; *idem*, «Illuminations from an Early Paleologan Scriptorium», *Otto Demus Festschrift, J. d. österreich. Byzantinistik*, XXI (1972), 47 ss.; H. Belting, «Zum Palatina-Psalter des 13. Jahrhunderts», *ibid.*, 17 ss.; H. Buchthal, «Toward a History of Paleologan Illumination», *The Place of Book Illumination in Byzantine Art* (Princeton, 1975), 143 ss.

10. G. Millet y D. Talbot Rice, *Byzantine Paintings at Trebizond* (Londres, 1936); S. Ballance, «The Byzantine Churches of Trebizond», *Anatolian Studies*, X (1960), 141 ss.; D. Talbot Rice, ed., *The Church of Saint Sophia at Trebizond* (Edinburgh University Press, 1968), establece que la iglesia fue construida por el emperador Manuel I Comneno de Trebizonda (1238-63) poco después de 1250 y fue decorada hacia 1260.

A. K. Orlandos, *Hê Paragoritissa tês Artês* (Atenas, 1921).

11. *Cambridge Medieval History*, IV, caps. VII y VIII.

12. J. Beckwith, *Art of Constantinople* (Londres, 1961), 134 y nota 2; H. Belting y R. Naumann, *Die Euphemia-Kirche in Istanbul* (Istanbuler Forschungen, XXV) (Berlín, 1965); C. Mango y E. J. W. Hawkins, «Report on Field Work in Istanbul and Cyprus 1962-1963)», *D.O.P.*, XVIII (1964), 319 ss.; G. Millet, *La Peinture du moyen-âge en Yougoslavie*, fasc. III (París, 1962), XV; R. Ljubinković, *La Peinture médievale à Ohrid, Recueil des travaux. Édition spéciale* (Okhrids Narodniot Muzej, 1961) (en serbio y francés); Horst Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin (Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur, Band 5)* (Giessen, 1963), y ver reseña de Cyril Mango en *Art Bull.*, XLVIII (1966), 439-40; D. Čornakov, *The Frescoes of the Church of St Clement* (Belgrado, 1961); G. Millet, *Monuments de l'Athos, I, Les peintures* (París, 1927); M. Chatzidakis, *Bizantine Monuments in Attica and Boeotia* (Atenas, 1956), 24, se refiere a la obra de la escuela macedonia en el Protaton. S. Radojčić, «Monuments artistiques à Chilandari», *Académie Serbe des Sciences, Institut d'Études Byz., Recueil des Travaux*, XLIV (Belgrado, 1955), 163 ss., resumen en francés, 190 ss.; P. Miljković-Pepek, *L'Oeuvres des peintres Michel et Eutych* (Skoplje, 1967) (en serbio y francés); S. Kissas, «La Famille des artistes thessaloniciens Astrapa», *Zograph*, V (1974), 35-7 (en serbio con resumen en francés): «hablando de una obra de Demetrios Triclinios, escritor tesalonicense bien conocido, sobre Johannis Astrapa, copista tesalonicense del s. XIV desconocido hasta época reciente, el autor prueba el origen tesalonicense de los pintores bizantinos del mismo nombre, Miguel Astrapa y Astrapa, el principal artista de la Virgen Ljeviška, y concluye que los pintores pertenecen a la misma familia tesalonicense».

13. Paul Underwood, en *D.O.P.*, IX y X (1955-6), 298 ss.; XIV (1960), 215 ss.; C. Mango y E. J. W. Hawkins, en *D.O.P.*, XVIII (1964), 319 ss.; P. Schreiner, «Eine unbekannter Beschreibung der Pammaristikoskirche (Fetiye Camii) und weitere Texte zur Topographie Konstantinopels». *D.O.P.*, XXV (1971), 217 ss.

14. A. Xyngopoulos, «Los mosaicos de la iglesia de los Santos Apóstoles de Salónica», *Arch. Ephemeris*, 1932 (1934), 133 ss. (en griego): *idem, La décoration en mosaïque des Saints Apôtres de Thessalonique* (Salónica, 1953); T. Velmans, «Les Fresques de Saint-Nicolas Orphanos à Salonique et les rapports entre la peinture d'icones et la décoration monumental au XIVe siècle», *C. Arch.*, XVI (1966), 145 ss.; M. Chatzidakis, «Un icone en mosaïque de Lavra», *Otto Demus Festschrift* (*op. cit.* nota 9), 73 ss.

Byzantine Art, IXth Council of Europe Exhibition, Catálogo (Atenas, 1964), 233 ss., para una selección de mosaicos portátiles y bibliografía; A. V. Banck, *Byzantine Art in the Collections of the USSR* (Leningrado-Moscú, 1966), núm. 234, 249-51; *idem*, «A Mosaic Icon in the Collection of N. P. Likhachev», *V. N. Lazarev Festschrift* (Moscú, Akademiya S. S. R. Institut Istorii Iskusstvo, 1960), 184 ss.; G. y M. Soteriou, *Icones du Mont Sinaï*, II, figs. 70, 204; A. A. Vasiliev, «The Historical Significance of the Mosaic of St Demetrius at Sassoferrato», *D.O.P.*, V (1950), 31 ss.; O. Demus, «Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection», *D.O.P.*, XIV (1960), 89 ss.; C. Bertelli, «The Image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme», *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower* (Londres, 1967), 40 ss.

15. P. A. Underwood, *The Kariye Djami* (Londres, 1967), 4 vols.: I. *Historical Introduction and Description of the Mosaics and the Frescoes*, 2. *The Mosaics* (láms.); 3. *The Frescoes* (láms.); 4. *Studies in the Art of Kariye Djami and its Intellectual Background*, ed. Paul A. Underwood (Londres, 1975).

16. H. Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin* (Giessen, 1965); P. J. Popović y V. R. Petrović, *Monumenta serbica artus mediaevalis, Staro Nagoričino, Praća, Kalenić* (Belgrado, Srpska Akademija Nauka, 1933) (en serbio y francés); S. Radojčić, *Les Maîtres de l'ancienne peinture serbe* (Belgrado, Srpska Akademija Nauka, Arkeoliki Institut, III, 1955); «Die Master des altserbischen Malerei von Ende des XII. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts», *Acts of the IX International Congress of Byz. Studies, Salonika, 1953*, I (Atenas, 1955), 433 ss.; L. Miskovič, «Die Ikonen der griechischen Maler in Jugoslavien und in der serbischen Kirchen ausserhalb Jugoslaviens», *ibid.*, 301 ss.

17. V. R. Petković y G. Bošković, *Monumenta serbica artis mediaevalis*, II, *Dečani* (Belgrado, Srpska Akademija Nauka, 1941) (resúmenes en francés y alemán); S. Tomić y R. Nikolić, *Manasija: Istorija živopis* (Belgrado, Republički Zavod za Zaštitu Spomenika Kulture, VI, 1964) (1965); V. Djurić, «Origine thessalonicienne des fresques du monastère de Resava», *Recueil des travaux de l'Institut d'Études Byz.*, núm. 6 (Belgrado, 1960), 111 ss.; *idem*, «Les Fresques de la chapelle du despote Jovan Uglješa à Vatopedi et leur valeur pour l'étude del'origine thessalonicienne de la peinture de Resava», *Recueil des travaux de l'Institut d'Études Byz.*, núm. 7 (Belgrado, 1961), 125 ss.; *idem, Moravsko slikarstvo. La peinture murale de l'école de la Morava* (en celebración del 550 aniversario del monasterio de Resava) (Belgrado, 1968); D. Talbot Rice y S. Radojčić, *Yugoslavia, Mediaeval Frescoes* (New York Graphic Society, 1955); V. Djurić et al., *L'École de la Morava et son temps. Symposium de Resava 1968* (Belgrado 1972).

18. A. Grabar, *La Peinture religieuse en Bulgarie* (París, 1928); T. Velmans, «Les Fresques d'Ivanovo et la peinture Byzantine à la fin du moyen âge», *J. des Savants* (enero-marzo 1965), 385 ss.; D. Panayotova, *Bulgarian Mural Paintings of the Fourteenth Century* (Sofía, 1966); B. D. Filov, *Les Miniatures de l'évangile du roi Jean Alexandre à Londres (Mon. Artis Bulg.*, III) (Sofía, 1934); L. Dujčev, *Les Miniatures de la chronique de Manassès* (Sofía, 1963); M. V. Ščepkina, *La miniatura bulgara del s. XIV; estudio del Salterio Tomic* (Moscú, 1963) (en ruso).

A. Grabar y K. Mijatev, *Bulgaria, Mediaeval Wall-Paintings* (New York Graphic Society, 1961); V. N. Lazarev, *Pheophan Grek* (Moscú, 1961); G. M. Proxorov, «A Codicological Analy-

192/208

sis of the Illuminated *Akathistos* to the Virgin (Moscú, Museo Histórico Estatal, *Synodal Gr.* 429)», *D.O.P.*, XXVI (1972), 237 ss.; V. D. Lixačeva, «The Illumination of the Greek Manuscript of the *Akathistos* Hymn (Moscú, Museo Histórico Estatal, *Synodal Gr.* 429)», *ibid.*, 253 ss. (encargado por el patriarca Filoteo Kokkinos, ejecutado entre 1355 y 1364 probablemente por Teófanes el Griego, y regalado al antiguo emperador Juan VI Cantacuzeno, entonces monje en Monte Athos); Elka Bakalova, «Sur la peinture bulgare de la seconde moitié du XIVe siècle (1331-1393), 61 ss.

19. *Byzantine Art, IXth Council of Europe Exhibition*, Catálogo (Atenas, 1964), 233 ss.; W. Felicetti-Liebenfelds, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei von ihren Anfängen bis zum Ausklage unter Berücksichtigung der Maniera Greca und der italobyzantinischen Schule* (Olten, 1956); G. y M. Soteriou, *Icones du Mont Sinaï* (Atenas, 1956); S. Radjočić, *Icones de Serbie et de Macédonie* (Éditions Jugoslavija, s.a.); A. Xyngopoulos, «Une Icone byzantine à Thessalonique», *C. Arch.*, III (1948), 114 ss.; T. Gerasimov, «L'Icone bilatérale de Poganovo au musée archéologique de Sofia», *ibid.*, X (1959), 279 ss.; A. Xingopoulos, «Sur l'icone bilatérale de Poganovo», *ibid.*, XII (1962), 341 ss.; A. Grabar, «Sur les sources des peintre byzantins des XIIe et XIVe siècles. 3. Nouvelles recherches sur l'icone bilatérale de Poganovo», *ibid.*, XII (1962), 363 ss.

A. V. Banck, *Byzantine Art in the Collections of the USSR* (Leningrado-Moscú, 1966); V. N. Lazarev, «Nouveaux Monuments de peinture byzantine du XIVe siècle», *Vizantinski Vremennik*, IV (1951), 122 ss. (en ruso); D. M. Nicol, «Constantine Akropolites, A Prosopographical Note», *D.O.P.*, XIX (1865), 249 ss.

S. Radojčić, «Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhunderts bis zum Jahre 1459», *J. der österreinischen byz. Gesellschaft*, V (1956), 61 ss.; V. J. Djurič, «Über den "Cin" von Chilandar», *Byz. Z.*, LIII (1960), 333 ss.

20. *Byzantine Art, IXth Council of Europe Exhibition*, Catálogo (Atenas, 1964), 325 ss.; J. Beckwith, *Art of Constantinople* (Londres, 1961), 147 ss.y notas; John Meyendorff, *Byzantine Hesychasm: historical, theological and social patterns* (Londres, 1974); I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts* (Leyden, 1976); 184 ss. para el crisóbulo de Andrónico II, 190 ss. para el *typicon* Lincoln («la compilación del *typicon* de Teodora y la fundación del convento de la Segura Esperanza tuvieron lugar en algún momento entre 1328 y 1344 y por tanto el manuscrito (Lincoln Col. gr. 55) fue ejecutado en fecha posterior pero dentro del mismo período», pág. 203). Eufrosine sustituyó a su madre y añadió un suplemento al *typicon*.

21. P. Johnstone, *Byzantine Tradition in Church Embroidery* (Londres, 1976); A. V. Banck, *Byzantine Art in...USSR (op. cit.)*, núms. 282, 285.

22. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra* (París, 1902); G. N. Georgiades, *Ho Mustras, Album photographique de Mistra et ses monuments byzantins* (Atenas, 1929); P. Kanellopoulos, *Mitra, das byzantinische Pompeii* (Múnich, 1962); C. Delvoye, «Mistra», *Corso* (1964); 115 ss.

23. P. A. Underwood en *Studies in The History of Art dedicated to William E. Suida on his 80th Birthday* (Londres, 1959), 1 ss; *idem*, «Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1957», *D.O.P.*, XIII (1959); 225 ss.; S. Runciman, *The Fall of Constantinople 1453* (Cambridge University Press, 1965).

CAPÍTULO 12

1. O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology* (Oxford, 1911), 34.
2. G. Mathew, *Byzantine Aesthetics* (Londres, 1963), 1 ss.
3. C. Mango, «Byzantinism and Romantic Hellenism», *J. of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVIII (1965), 29 ss.; I. Ševčenco, «The Decline of Byzantium seen through the Eyes of its Intellectuals», *D.O.P.*, XV (1961); 169 ss.
4. Mathew, *op. cit.*, 161.

GLOSARIO

Adventus. Llegada (de un emperador).
Akakia. Bolsa de seda llena de polvo. Parte de los atributos imperiales.
Ambón. Púlpito.
Ampolla. Frasco pequeño.
Anastasis. Resurrección. Representada habitualmente en el arte bizantino con el Descenso al Infierno.
Arconte. Gobernador.
Arcosolio. Nicho para una tumba.
Atrio. Antepatio columnado de iglesia.
Augusto, Augusta. Título que se daba al emperador y a la emperatriz y en ocasiones a otros miembros de la familia imperial.
Basileus. Rey o emperador.
Bema. Zona del presbiterio de una iglesia griega.
Capitel de cesta. Capitel de forma hemisférica o casi hemisférica decorado con un dibujo que imita el mimbre de una cesta.
Cartophylax. Archivero de manuscritos.
Catatheistae. Ornamentos que cuelgan de la corona imperial.
Catholicon. La nave de una iglesia griega.
Catholicos. Arzobispo de la Iglesia Ortodoxa con autoridad de primado; el patriarca de Armenia.
Ciborio. Dosel exento sobre un altar.
Clámide. Capa corta sujeta con una fíbula o broche en el hombro derecho.
Códice. Libro.
Colobium. Túnica larga sin mangas.
Concha. Parte superior de un nicho semicircular, en forma de concha.
Crisóbulo. Carta o diploma imperial concediendo privilegios.
Curoplates. Funcionario de la corte de alto rango.
Deesis. Cristo representado entre la Virgen y san Juan Bautista.
Diacónico. En las iglesias bizantinas, cámara situada al sur del santuario que sirve de sacristía y vestuario.
Díptico: consular, imperial, sacro. Dos paneles de marfil unidos, tallados por un lado con una representación del emperador, la emperatriz o un cónsul, y con el otro lado ahondado para cubrirlo con cera. Los dípticos son producidos generalmente por los cónsules al tomar posesión de su cargo en Año Nuevo. Durante la celebración de la misa se colocaban en el altar dípticos sacros con inscripciones alusivas a la conmemoración de los vivos y de los muertos.
Dromon. Barco bizantino de gran tamaño.
Epitaphion. Paño litúrgico bizantino utilizado en las ceremonias del Viernes Santo.
Etimasia, Hetimasia. La preparación del trono de Dios (para el Juicio Final).
Exarcado. Región presidida por un gobernador que debe homenaje al emperador.
Exedra. Espacio o nicho abierto.
Exonártex. La iglesias bizantinas tienen a veces dos nártex. El exonártex es la cámara exterior en la que el visitante entra primero.
Exvoto. Ofrenda hecha en cumplimiento de un voto.
Fíbula. Broche.
Flabelo. Abanico litúrgico.
Hieromónacos. Monje de alto rango.
Himatión. Túnica.
Hodegetria. La que Muestra el Camino. Atributo de la Virgen.
Hyperagathos. Excelente, muy noble.
Iconoclasta. Destructor de imágenes, contrario a las imágenes.
Iconódulo. Servidor de las imágenes, en favor de las imágenes.
Iconostasio. Pantalla que separa el presbiterio de la zona principal en las iglesias bizantinas, habitualmente decorada con iconos.
Kanstrisios. Funcionario bizantino.
Kathisma. Palco imperial del Hipódromo.
Lábaro. Estandarte cristiano. Estandarte militar romano decorado con el crismón e introducido probablemente por Constantino a raíz de su visión antes de la batalla de Puente Milvio (312).
Lauraton. Retrato imperial colocado en una sala ceremonial o de justicia cuando el emperador no se hallaba presente.

Logoteta. Consejero del emperador, a veces encargado del tesoro público y del privado.
Loros. Estola enjoyada usada sólo por personas de rango imperial.
Maforión. Velo.
Martyrium. Iglesia edificada sobre la tumba de un mártir.
Menologio. Vidas de santos ordenadas según el calendario de la Iglesia.
Monofisita. Hereje que creía que en la persona de Cristo hay una sola naturaleza, la divina, en oposición a la postura ortodoxa de la doble naturaleza de Cristo, humana y divina.
Monotelita. Hereje que creía que Cristo tenía una sola voluntad, la humana, en oposición a la postura ortodoxa de la doble voluntad de Cristo, humana y divina.
Naos. Iglesia, templo, nave.
Nártex. Antecámara del cuerpo principal de una iglesia.
Occursus. Encuentro (con el emperador).
Orante. Figura en actitud de rezar.
Paladión. Originariamente, la imagen o estatua de Palas que en el reinado de Ilus cayó del cielo en Troya; Ulises y Diomedes se la llevaron porque la suerte de la ciudad dependía de la posesión de la imagen. Por analogía, cualquier imagen sagrada cuya posesión determinara el destino de una ciudad.
Palio. Originariamente, cobertor o capa. En la época cristiana formaba parte de la elección de los obispos la recepción de un palio de manos del papa. Esto tenía lugar habitualmente en Roma, pero en ocasiones el palio era enviado a sedes lejanas.
Panachrantos. Inmaculado.
Panagia. Muy santo.
Pantocrátor. Creador de Todo.
Parakoimomenos. Clase especial de chambelán que dormía al alcance de la llamada del emperador o de la emperatriz.
Parecclesion. Capilla lateral.
Pentapyrgion. Aparador de cinco pisos, posiblemente cinco compartimentos.
Perpendulia. Ornamentos que cuelgan de la corona imperial.
Primicerion. Funcionario bizantino de alto rango.
Profectio. Salida o partida (del emperador; generalmente en relación con una campaña).
Proskomedia. Ofertorio en la misa griega.
Proskinesis. Acto de homenaje ante el emperador o su imagen y después ante la imagen de Cristo, que consiste en arrodillarse y tocar el suelo con la frente extendiendo las manos en ademán de súplica.
Prótesis. En las iglesias bizantinas, habitación al norte del santuario donde se preparaban y guardaban los elementos sagrados de la eucaristía.
Protodoviar. Funcionario bizantino.
Protospatharios. Grado militar bizantino.
Protostrator. General bizantino.
Protosynkellos. Chambelán.
Sacramentario. Libro que contiene los pasajes de la misa que el sacerdote oficiante dice durante ella. Por ejemplo, el Sacramentario contiene el canon de la misa pero no los pasajes de las Epístolas o los Evangelios que leían el diácono o el subdiácono, lecturas que se disponían en libros separados según el calendario de la Iglesia y conocidos como leccionarios, evangeliarios, epistolarios, libros de pericopes, etc.
Sakkos. Vestimenta litúrgica griega parecida a la dalmática.
Sebastocrator. Comandante en jefe bizantino.
Secreton. Cargo de secretario.
Skaramangion. Túnica. Parte de los atributos imperiales.
Soros. Relicario.
Stemma. Corona imperial.
Strategos. General bizantino.
Stratopedarca. Funcionario bizantino de rango militar que podía ser también gobernador provincial.
Synkellos. Prior; el que cuidaba de la economía de un monasterio.
Synthronon. En las iglesias bizantinas, banco o bancos reservados para el clero y dispuestos en semicírculo o rectángulo en el ábside.
Tablión. Distintivo de un cargo; consiste en un cuadrado de seda o hilo de oro superpuesto a la clámide.
Tabula ansata. Lit. un panel con asas. En los dípticos consulares lleva el nombre y el título del cónsul.
Tema. Distrito administrativo bizantino.
Templon. En las iglesias del período bizantino medio, columnata adintelada que cierra la bema.
Teofanía. Revelación de Dios al hombre.
Teometor. Madre de Dios.
Teotokos. Madre de Dios.

Tetrapylon. Con cuatro entradas. Arco ceremonial con aberturas en los cuatro lados.
Titulus. Inscripción dedicatoria de un icono.
Toufa. Diadema imperial con una cresta de plumas de pavo real.
Uncial. En sentido amplio, letra mayúscula. Letra de formas amplias y redondeadas (sin unir), característica de los manuscritos antiguos griegos y latinos.
Zoodotes. Dador de vida.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía referente a períodos o problemas específicos o a obras de arte concretas aparece en las Notas capítulo por capítulo, aquélla habitualmente en la primera nota, ésta según se requiera. La siguiente lista contiene en su conjunto libros no mencionados en las Notas y tiene el objeto de proporcionar referencias de carácter más general. Muchos de ellos incluyen una amplia bibliografía.

I. HISTORIA POLITÍCA, ECLESIÁSTICA Y CULTURAL

A. ESTUDIOS GENERALES

Cambridge Medieval History, vol. I, caps. 1, 2, 4-6, 14 y 17; vol. 2, caps. 1, 2 y 9; vol. 4, partes 1 y 2 completas; su edición revisada apareció en 1966 y 1967, Nueva York y Cambridge, 1936 ss.

B. ÉPOCA PALEOCRISTIANA

ALFÖLDI, A., *The Conversion of Constantine and Pagan Rome*. Oxford, 1948.

— *A Conflict of Ideas in the Late Roman Empire*, Oxford, 1952.

BAYNES, N. H., *Constantine the Great and the Christian Church (Proceedings of the British Academy*, XV), Londres, 1929.

GRABAR, A, *Christian Iconography*, Londres, 1969.

MATTINGLY, H., *Christianity in the Roman Empire*, Universidad de Otago, 1955.

SETTON, K. M., *Christian Attitude towards the Emperor in the Fourth Century*, Nueva York, 1941.

C. BIZANCIO

BAYNES, N. H., y MOSS, H. ST I. B., *Byzantium*, Oxford, 1938; en rústica, 1961.

GEANOKOPLOS, D. J., *Byzantine East and Latin West: Two Worlds of Christendom in Middle Ages and Renaissance. Studies in Ecclesiastical and Cultural History*, Oxford, 1966.

JENKINS, R., *Byzantium: The Imperial Centuries, A. D. 610 to 1071*, Londres, 1960.

JONES, A. H. M., *The Later Roman Empire 284-602*. 3 vols., Oxford, 1964.

MACLAGAN, M., *The City of Constantinople*. Londres, 1968.

OSTROGORSKY, G., *Geschichte des byzantinischen Staates*, Munich, 1940; trad. como *History of the Byzantine State*, Oxford, 1956.

RUNCIMAN, S., *Byzantine Civilization*. Londres, 1933; Nueva York, en rústica, Meridian, 1962.

STEIN, E., *Geschichte des Spätrömischen Reiches*. Viena, 1928; *Histoire du Bas-Empire*, ed. J. R. Palanque, 2 vols., París, 1949-59.

URE, P. N., *Justinian and his Age*. Hardmonsworth, 1951.

VASILIEV, A. A., *Histoire de l'empire byzantin*, 2 vols. París, 1932; trad. en *University of Wisconsin Studies in the Social Sciences and History*, núms. 13 y 14, 1928-9.

D. LA IGLESIA

ALEXANDER, P. J., *The Patriarch Nicephorus of Constantinople*, Oxford, 1958.

DANIELOU, J., y MARROU, H., *The Christian Centuries, I, The First Six Hundreds Years*, Londres, 1964.

DAVIES, J. G., *The Early Christian Church*, Londres, 1965.

DVORNIK, F., *The Photian Schism*, Cambridge 1948.

— *The Idea of Apostolicity in Byzantium and the Legend of St Andrew (Dumbarton Oaks Studies*, VI). Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1938.

FLICHE, A., y MARTIN, V. (eds.), *Histoire de l'église depuis les origines jusqu'à nos jours*, I-VI, París, 1938 ss.

HEFELE, C. J., *History of the Councils of the Church.* Londres, 1871-96.
RUNCIMAN, S., *The Eastern Schism,* Oxford, 1955.

E. FUENTES PRIMARIAS

EUSEBIO (eds. H. J. Lawlor y J. E. L. Oulton), *The Ecclesiastical History,* Londres, 1932 (ver nueva traducción de G. A. Williamson en Penguin Classics, 1965). [Versión castellana, Madrid, BAC 349-50, 1973].
PROCOPIO (ed. H. B. Dewing), en *Loeb Classical Library,* 7 vols. [vol. VII].

II. LITURGIA

BISHOP, E., *Liturgica Historica,* Oxford, 1918.
DIX, G., *The Shape of the Liturgy,* Londres, 1943.
WARREN, F. E., *The Liturgy and Ritual of the Ante-Nicene Church,* Londres, 1912.

III. ARTE PALEOCRISTIANO Y BIZANTINO

A. ESTUDIOS GENERALES

GLÜCK, H., *Die christliche Kunst des Ostens,* Berlín, 1923.
GRABAR, A., *Byzantium,* Londres, 1966.
KHATCHATRIAN, A., *Les Baptistères paléochrétiens,* París, 1962.
LASSUS, J., *The Early Christian and Byzantine World,* Londres, 1968.
TALBOT RICE, D., *Byzantine Art.* Ed. rev., Pelican Books, 1954.
— *The Beginnings of Christian Art,* Londres, 1957.
— (ed.), *The Dark Ages,* Londres, 1965.
WULFF, O., *Altchristliche und byzantinische Kunst (Handbuch der Kunstwissenschaft),* Berlín, 1914-1924.

B. ARTE PALEOCRISTIANO

BRENK, BEAT *et al., Spätantike und frühes Christentum (Propyläen Kunstgeschichte,* Suplemento tomo I). Berlín, 1977.
GRABAR, A., *The Beginnings of Christian Art, 200-395,* Londres, 1967.
— *Byzantium from the Death of Theodosius to the Rise of Islam,* Londres, 1966.
HUTTER, I., *Frühchristliche Kunst. Byzantinische Kunst (Belser Stilgeschichte,* IV), Stuttgart, 1968.
KRAUTHEIMER, R., *et al., Corpus Basilicarum Christianarum Romae,* Ciudad del Vaticano, 1939 ss.
— *Early Christian and Byzantine Architecture* (Pelican History of Art), Harmonsworth, 1965; versión castellana, *Arquitectura paleocristiana y bizantina,* Madrid, 1996.
OAKESHOTT, W., *The Mosaics of Rome,* Londres, 1967.
VAN DER MEER, F., *Early Christian Art,* Londres, 1967.
VERZONE, P., *From Theodoric to Charlemagne,* Londres, 1968.
VOLBACH, W. F. (trad. C. Ligota), *Early Christian Art,* Nueva York, 1962.

C. BIZANTINO

BOVINI, G., *Ravenna Mosaics,* New York Graphic Society, 1956.
— *Mosaici paleocristiani di Roma (secoli III-IV),* Bolonia, 1971.
DELVOYE, C., *L'art byzantin,* París, 1967.
DEMUS, O., *Byzantine Mosaic Decoration,* Londres, 1948.
EBERSOLT, J., *Les Arts somptuaires de Byzance,* París, 1923.
GERO, S., *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Leo III, with particular attention to the oriental sources,* Lovaina, 1973.
GRABAR, A., *Sculptures byzantines de Constantinople (IVe-Xe siècle),* París, 1963.
— *Byzantine Painting,* Londres y Ginebra, 1953.
— *L'Art du Moyen Âge à l'Europe Orientale,* París, 1968.
HUNGER, H., *Das byzantinische Herrscherbild,* Darmstadt, 1975.
LEMERLE, P., *Le Premier Humanisme byzantin,* París, 1971.
PÄCHT, O., *Byzantine Illumination,* Oxford, 1952.
PELEKANIDES, S. M., *The Treasure of Mount Athos. Illuminated MSS. I, The Protaton and the Monasteries of Dionysiou, Koutloumaousiou, Xeropotamou and Gregoriou,* Atenas, 1974.
TALBOT RICE, B., *Byzantine Painting: The Last Phase,* Londres, 1968.
VOLBACH, W. F., LAFONTAINE-DOSOGNE, J., *et al., Byzanz und der christliche Osten (Propyläen Kunstgeschichte,* III), Berlín, 1968.
WEITZMANN, K., *Greek Mythology in Byzantine Art,* Princeton, 1951.
— *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination,* Chicago y Londres, 1971.
WEITZMANN, K., CHATZIDAKIS, M., MIATEV, C., y RADOJČIC, S., *Icons from South Eastern Europe and Sinai,* Londres, 1968.

D. FUENTES PRIMARIAS

CONSTANTINO PORFIROGÉNETA (ed. A. Vogt), *Le Livre des Cérémonies,* París, 1933 ss.
DIONISIO DE FOURNA (ed. A. Papadopoulos-Kerameus), *El Manual de los Pintores,* San Petersburgo, 1900; trad. franc. por A. N. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne,* París, 1845; trad. ingl. de Didron por M. Stokes, *Christian Iconography,* 2 vols., Londres, 1886-91, con un resumen del *Manual de los Pintores, The «Painters' Manual» of Dionysius of Fourna,* trad. al inglés por Paul Hetherington, Londres, 1974.
DUCHESNE, L., *Le Liber Pontificalis,* 3 vols., París, 1881-92, 1957.
RICHTER, J. P., *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelaters und der Renaissance,* N. S. VIII), Viena, 1897.
SCHLOSSER, J., *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters,* Viena, 1896.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Las referencias a notas se dan a la página en que aparecen, seguida del número de la nota; así, 374[10] indica pág. 374, nota 10. Sólo se incluyen las notas que contienen información a la cual no hay referencia expresa en el texto.

Abasidas, 183, 187, 242, 314
Abd al-Malik, califa, 183
Abgar el Negro, rey de Osrhoene, 97; retrato (Sinaí), 97, 239, 240 (il. 188)
Acilios, 18
Adaucto, san, retrato (Roma), 139 (il. 104)
Adelfia, sarcófago de, 49 (il. 27), 51
Adriano I, papa, 32, 163; retrato (Roma), 170
Adversus Nationes (Arnobio), 19
Aelia Capitolina (Jerusalén), 63
África, norte de, talleres de mosaico, 75, 82, 83, 180
Agathias, 114
Aght'amar, iglesia de la Santa Cruz, 242
Agnellus, arzobispo de Rávena, 47, 121; ambón de, 136 (il. 101), 137
Agustín de Canterbury, san, Evangelios (Cambridge, Corpus Christi, MS. 286), 155 (il. 119), 156; salterio latino, 49
Agustín de Hipona, san, 20, 160; retratos (Brescia), 90, 93 (il. 66), (Roma), 149 (il. 123)
Akner, escritorio, 315
Alamanikon, 307
Alarico el Godo, 42
Alba Julia, *véase* Lorsch, Evangelios
Albano, iglesia de Constantino, 31
Albuino, san, casulla, 236
Alejandría, 18, 36, 71, 73, 75 y ss., 128, 175, 198
  Museo Grecorromano, relieve de san Menas, de Enatón, 76 (il. 51)
  Karmuz, catacumba de, frescos, 78
  Serapeum, 76
  véase también Enatón
Alejandro VII, papa, 139
Alejandro, emperador, 209, 219, 370; retrato (Constantinopla), 209, 210 (il. 159)
Alejandro, san, reliquias de, 192
Alejandro Magno, retrato, 19
Alejandro Severo, emperador, 18-19
Alejo I Comneno, emperador, 261, 270, 273, 295, 297; retratos (Constantinopla), 278 (il. 221); (Dafni), 273; (Pala d'Oro), 269
Alejo III, emperador, 307, 308
Alejo, gran chambelán, 270
Alejo, gran estratopedarca, retrato (San Petersburgo), 351
Alejo (constructor de Nerezi), 295
Alejo Apocaucos, gran duque, retrato (Hipócrates), 353, 355
Alejo Comneno, 308
Alejo Strategopoulos, general, 326
Alimpios (mosaísta griego), 276
Amalrico, rey de Jerusalén, 389[20]
Ambrosio, san, obispo de Milán, 17, 20, 37, 49, 160; retrato (Milán), 374[10]
Amiatino, códice, 173
Amonio, retrato (Evangelios de Rabula), 147
Amour, san, seda de la tumba de, 189
Anacleto II, antipapa, 280
Anastasia de Rusia, 232
Anastasio I, emperador, 90, 113; retrato (díptico Clementino), 89
Anastasio II, emperador, 184
Andrés I, rey de Hungría, 232
Andrés, san, reliquias de, 100, 116
Andrews, díptico, 59 (il. 38), 60
Andrónico I, emperador, 272, 292, 308
Andrónico II Paleólogo, emperador, 241, 329, 338, 344, 345, 346; crisóbulo de (con retrato), 353, 355 (il. 292); *epitaphios* de, 362-363
Andrónico III, emperador, 346, 357; retrato (Constantinopla), 330
Aniketos, Teotokos, 304, 305 (il. 248)
Ana, gran princesa de Kiev, 256
Ana Comnena, 270, 369, 371
Ana Comnena Ducaena, 365
Ana Constancia, emperatriz, 320
Ana Dalassena, 270
Ana Dandolo, reina de Serbia, 312

Ana de Saboya, emperatriz, retrato (Constantinopla), 330
Ana Ducaena, 270
Ana Paleóloga, 325
Ana Vasilievna, emperatriz, retrato (Moscú), 362
Anatalya, platos plateados de, 111
Antélias, evangeliario y cubierta, 390[7]
Antemio de Tralles, 114
Antimo de Nicomedia, san, retrato (Constantinopla), 206
Antinoe
  Deir Abu Hennis, iglesia, frescos, 78
  peine de marfil encontrado en, 78 (il. 54)
Antioquía, cáliz de, 72 (il. 47)
Antioquía del Meandro, 308
Antioquía del Orontes, 17, 71 y ss., 75, 128, 142, 147, 175, 284, 287
  Iglesia Dorada, 31, 71
  San Babilas, 71
  véase también Kaoussié, Seleucia
Antonio de Novgorod, 98
Apolinar, san, retrato (Rávena), 131 (il. 95); reliquias, 121
Apología (Justino), 16
Aquileia, 36, 173
Aquisgrán, 160
  tesoro catedralicio, seda del Auriga, de la tumba de Carlomagno, 189; seda del Elefante, de la tumba de Carlomagno, 235 (il. 185), 236, 237
Arcadio, emperador, 76, 100; bandeja de, 85, 86 (il. 60); retrato (Constantinopla), 85
Arderico, arzobispo de Milán, 170
Areobindo, 141; díptico de, 89
Ariadna, emperatriz, retratos (díptico Clementino), 89; (relieve en marfil de Florencia), 89 (il. 63), 104
Arilje, 330
Arles, sarcófago de, 51
Armenia, 147, 151-156, 176, 207, 241-242, 313-319
  iluminación, escuelas de, 147, 154 (ils. 117, 118), 242-243, 314-319 (ils. 255-9)
  talleres de escultura, 242
Arnobio, 16, 18, 19
Arrianismo, 17, 19, 20, 120, 121, 160, 161
Arrio, 19
Arsenio, patriarca de Constantinopla, 326
Arta, 308, 325
  Pagoritissa, 325; mosaico de Cristo Pantocrátor, 325, 326 (il. 267)
Artavasdus, 186
Artemio, prefecto de Alejandría, 100
Arudj, iglesia, pinturas murales, 156
Asen, príncipe de Bulgaria, 307
Ashburnham, Pentateuco (París, MS. nouv. acq. lat. 2334), 156, 157, 158 (il. 121)
Asinou, Panagia Forbiotissa, frescos, 297, 298
Asterii, familia, 60
Astrapas (pintor de Ócrida, etc.), 328, 330, 345
Atanasio I, patriarca de Constantinopla, 185, 338
Atanasio, san, 78, 232; retratos (Constantinopla), 206, 207, 330
Ataúlfo el Godo, 42
Atenas, 238, 249
  Biblioteca Nacional, MS. cód. 118 (Evangelios), 320
  iconos, 349-350
  iglesia de Nicodemo, 249
  Museo Bizantino, crisóbulo de Andrónico II, 353, 355 (il. 292); *epitaphios* de Salónica, 363 (il. 300), 364
Athos, Monte, 256, 308, 325, 349, 357
  Chilandari, frescos de la iglesia y del nártex, 330; icono de la Virgen con el Niño, 300 (il. 241), 389[19]
  Dionisio, Homilías de san Juan Crisóstomo de Basilio el Proedros, 229
  Gran Lavra, cubierta de leccionario evangélico, 232 (il. 181); MS. B 26, 325, mosaico, 332
  Iviron, MS. cód. 5 (Evangelios), 322
  Kariye, Protaton, frescos, 330
  Stavronikita, MS. cód. 43 (Evangelios), 221, 222 (il. 170)
Augsburgo, seda de la tumba de san Ulrico, 238
Aujencio, obispo de Milán, 37
Áureo, Códice, 173
Automata (Herón), 187
Auxerre, San Eusebio, seda del león de, 234; sudario de san Germán, 236 (il. 186)
Ávaros, 175, 178-179
Ayvali Kilisse, 243

Babilas, san, reliquias de, 71
Bačkovo, iglesia del monasterio, frescos, 296, 353
Bagawat, al-, cementerio, 79
Bagdad, 183, 187, 242
Balduino II, emperador, 326
Baltimore, Walters Art Gallery, MS. 537 (Evangelios de Sargis), 243
Bamberg, Biblia de, 157
Bamberg, catedral, Evangeliario de Otón III, 246, 247 (il. 194); sedas de la tumba del papa Clemente II, 238; del obispo Gunther, 237 (il. 187), 238
Bajnska, monasterio, 313
Barberini, Francesco, cardenal, 139
Barberini, panel, 128, 154
Bardas, emperador, 194, 197, 220
Bardas Focas, emperador, 243; retrato (Capadocia), 243
Barlaam de Calabria, 357
Barsegh (iluminador de Hromkla), 315
Basilica (manual de Derecho), 197
Basilio I, emperador, 197, 198, 203, 207, 208, 212, 241, 252, 325; retrato (Sermones de Gregorio Nacianceno), 198
Basilio II, emperador, 232, 233, 236, 238, 244, 249, 252, 256, 258, 261, 349
  Menologio de (Vat. gr. 1613), 241, 245-246 (il. 192); Salterio de (Venecia, Marc. gr. 17), 245
Basilio, díptico consular de, 60
Basilio, el Proedros, 229
Basilio, san, 20; retratos (Athos), 232; (Constantinopla), 206; (Ócrida), 258; (Sinaí), 239
Basilius Pictor, 389[20]
Bawit, monasterio de Apolo, frescos de, 79 (il. 55), 80, 154
Belén, 17, 183
  iglesias de Justiniano, 64, 115
  Natividad, iglesia de la, 31, 64, 184; mosaico, 184, 389[20]
Belgrado, Museo de la Iglesia Ortodoxa Serbia, *epitaphios* del rey Milutin, 362 (il. 299), 363
Belisario, 113
Benito de Nursia, 160
Benjamín de Tudela, 270-272
Berlín, Ehemals Staatliche Museen
  Manuscrito: *véase* Hamilton, Salterio
  Marfil: díptico de Constantinopla, 94 (il. 67), 95, 154; díptico de Justino, *véase* Justino I, emperador; paneles de la vida de Cristo, 57-60; paneles de la Deesis, los Cuarenta Mártires, la Presentación de la Virgen, el Lavatorio, 247; relieve de la Entrada en Jerusalén, 246, 247 (il. 193); cetro de León VI, 214 (il. 163), 215
  Mármol: relieves de Psamatia, 266, 269
  Mosaicos: de Rávena, 130
  Oro: medallón de Palestina, 65-66 (il. 43)
  Sedas: cacería, 189, 191 (il. 146); león, 234
Bernabé, san, 71
Bernardo de Claraval, san, 280
Besarión, relicario, 353, 354 (il. 291)
Beth-Shean, monasterio de Nuestra Señora, suelo de mosaico, 75
Bizancio, 75; *véase también* Constantinopla y Estambul
Blaquernitissa, Panagia, 100, 239
Bobbio, monasterio, 172; lápida sepulcral de san Cumiano, 170; vinajeras de plata y medallones de cerámica, 64, 154
Boecio, díptico consular de, 60, 90, 93 (il. 66)
Bogdán, protodoviar, 348
Bojana, tumba-capilla, frescos, 313
Bonifacio IV, papa, 98
Bonifacio, san, 159, 160
Boris, zar de Bulgaria, 194
Brescia
  Museo Cristiano, arqueta de marfil, 56 (il. 35), 57; cruz de las catacumbas romanas, 29; díptico de Boecio, *véase* Boecio; de los Lampadii, 57
  San Salvador, frescos, 170-171
Bressanone (Brixen), tesoro catedralicio, casulla de san Albuino, 236
Breviarium de Hierosolyma, 67
Bristol, Salterio de (B. M. Add. 40713), 246
Bryas, palacio, 187
Budapest, Museo Nacional, «Corona de Constantino IX Monómaco», 232, 233 (il. 182)
Buondelmonti, 115
Bury St Edmunds, escuela de iluminación, 264

Cairo
  al-Mo'allaqa, iglesia de, dintel de madera de, 76, 77 (ils. 52, 53)
  Museo Copto, dintel de madera, de la iglesia de al- Mo'allaqa, 76, 77 (ils. 52, 53); frescos de Bawit, *véase* Bawit, de Saqqara, *véase* Saqqara; peine de marfil de Antinoe, 78 (il. 54)
Calahorra, La, iconos de, 320
Calcedonia, concilio de, 20, 63, 76
Calixto, diácono, 18; catacumba, *véase* Roma, catacumba de Calixto
Callinicum, 20
Cambridge, Corpus Christi College, *véase* Agustín de Canterbury, san, Evangelios
Cánones (Hipólito), 16
Cánones Apostólicos, 17
Canterbury, escuela de iluminación, 173
Caorle, pala, 269

198/208

Capadocia, pinturas al fresco, 243, 260, 297, 383[6]
Capua, iglesia de Constantino, 31
Carlomagno, emperador, 32, 160, 173, 262; «dalmática de», 357, 359-360 (ils. 296, 297); sedas de la tumba de, 189, 190 (il. 145), 235 (il. 185), 236
Carlos de Anjou, 320
Carlos Martel, 185
Cartago, 17, 82, 116, 175
Casiodoro (ministro de Teodorico), 117, 118
Castelseprio, Santa María, frescos, 170, 171-172 (ils. 134, 135)
Cava, La, 291
Cefalù, iglesia, mosaicos, 280, 281 (il. 223), 283, 287; sarcófagos de, 280
Ceferino, papa, tumba de, 18
Céfira (esposa de Nicéforo Euforbino Katakalón), 297
Celestino I, papa, 54
Celotes, revuelta de los, 63
Centcelles, mausoleo imperial (?), 36
Ceramion, 97
Cesarea, 48, 63
Chalkites, Cristo, 101, 313
Chalkoprateia, Panagia, 100, 101 (il. 73)
Cheimeutissa, Panagia, 239
Chémochmédi, placa de la Crucifixión, 385-386[5]
Chicago, MS. Rockefeller McCornick 2400 (Nuevo Testamento), 325
China, influencia en los manuscritos armenios, 319
Chipre, tesoro de, con escenas de la vida de David, 111 (il. 84), 112, 181
Chludov, Salterio (Moscú, MS. 129D), 147, 195, 196 (il. 149)
Chur, seda de, 189
Cicerón, 20
Cipriano, san, obispo de Cartago, 16, 18
Cirilo, apóstol de los eslavos, 194
Cirilo, san, obispo de Jerusalén, 17; retratos (Constantinopla), 200, 330
Cirilo de Alejandría, 20
Cirta (Constantina), iglesia paleocristiana, 16
Cividale, Santa Maria in Valle, altares de Ratchis y Sigualdo, 170; frescos, 171
Claudio II, emperador, 19
Clemente II, papa, seda de la tumba de, 238
Clemente VIII, papa, 32
Clemente, san, retrato (Constantinopla), 330
Clemente de Alejandría, 18, 23, 37
Clementino, díptico, 60, 89, 90
Colonia, 262
  tesoro catedralicio, seda del león, 234, 235 (il. 184)
  Wallraf-Richartz Museum, plato de vidrio con retratos, 30 (il. 10)
Como, cantera de mármol, 51
Constancia, emperatriz, 95
Constancio II, emperador, 20, 71; plato de, 87 (il. 61), 98; retratos (Filócalo), 47; (Rotschild, camafeo), 88 (il. 62), 89
Constancio III, emperador, 42; sarcófago, 52, 53 (il. 32)
Constantina, emperatriz, 101
Constantina, mausoleo, retratos y sarcófago, *véase* Roma: Mausoleo de Constantina y Museo Sacro Vaticano
Constantina, *véase* Cirta
Constantino I, *catholicos*, 315
Constantino I, emperador, 16, 17, 18, 31, 51, 62, 63, 64, 65, 71, 83-84, 89, 101, 176, 198, 330; retratos (Constantinopla), 84, 184, 212, 225 (il. 190); (Moscú), tumba (?), 35, 84-85
Constantino IV Pogonato, emperador, 168; retrato (Rávena), 132 (il. 96), 133
Constantino V, emperador, 175, 184, 185, 186, 187, 189, 207
Constantino VI, emperador, 189; retrato (Constantinopla), 189
Constantino VII Porfirogéneta, emperador, 128, 209, 216, 219 y ss., 239, 241, 243, 325, 371; retrato (Moscú, panel de marfil), 225 (il. 173), 228
Constantino VIII, emperador, 116, 241, 244, 251
Constantino IX Monómaco, emperador, 254, 255, 256, 268; corona de, 232, 233 (il. 182); retrato (corona), 232 (Constantinopla), 253 (il. 201), 278.
Constantino X Ducas, emperador, 219, 220, 238, 260, 276
Constantino XI, emperador, 367-368
Constantino, papa, 159, 184
Constantino (iluminador de Hromkla), 315
Constantino (pintor de Ravanica), 347
Constantino Acropolita, icono con retrato (Moscú), 351
Constantino Ángelo, 295
Constantino Asen, zar, retrato (Bojana), 313
Constantino de Rodas, 241
Constantino Dejanović, 353
Constantino el Nobilísimo, 252

Constantino Euforbino, duque y gobernador de Chipre, 297
Constantino Manasses, Crónica de (MS. Vat. cód. eslav. II), 349
Constantino Paleólogo, 344
Constantinopla, 65, 78, 80, 81, 83-84 (ils. 58, 59), 113, 175, 176, 182, 183, 185, 186, 238, 261 y ss., 307, 365-368; *véase también* Estambul para edificios
Constantinopla, concilio de, 21, 159
Constanza, emperatriz, 307
Constanza, reina de Aragón, 320
Coptos, 21
Corinto, 308
Cornelio, papa, tumba, 24
Coronación, Evangelios del Sacro Imperio Romano, 173 (il. 138)
Cortona, San Francisco, relicario de la Vera Cruz, 228 (il. 177)
Cosmas Indicopleustes, Topografía Cristiana de, 75; (Laur. Plut. IX y monte Sinaí cód. 1186), 198; (Vat. gr. 699), 198-203 (ils. 151-153), 209, 242
Cosme el Poeta, san, retrato (Constantinopla), 343
Cosme y Damián, santos, retratos (Berlín, cetro de marfil), 215; (Poreč), 130, 133-134; (de Rávena), 130; (Roma), 138 (il. 103); (Sinaí), 239
Cosmosotira, iglesia, 270
Cosroes II de Persia, 71
Cotton, Génesis (B. M. MS. Otho B VI), 48 (il. 26), 49, 81, 82
Cotton, sir Robert, 82
Crateo, herbario de, 142
Crescentino, diácono, mosaico de tumba de Tabarca, 82
Crisópolis, batalla de, 83
Cristóbal, emperador, 236
Cristódulos, almirante, 287
Crónica Alejandrina del Mundo, 81 (il. 57), 82
Cruzadas, 262, 280, 307, 308, 315
Cuenca, catedral, díptico relicario, 350 (il. 287), 351
Cumiano, san, lápida sepulcral, 170
Cynegetica (pseudo Opiano; Venecia, Marc. gr. 479), 248

Damasco, 183; mezquita, 183
Dámaso, papa, 17
Dandolo, Andrea, dogo de Venecia, 269
Dandolo, Enrique, dogo de Venecia, 307
Danilo II, arzobispo de Kotor, 346
Dafni
  iglesia de la Dormición, frescos, 273; mosaicos, 256, 257, 272-276 (ils. 215-219), 277 (il. 220), 279, 280, 281, 284, 288, 325
  San Babilas, 71
David, emperador, 385-386[5]
David Comneno, 308
David Pedro, diácono, retrato (Sermones de san Gregorio sobre los Evangelios), 172 (il. 136)
Dečani, iglesia, 322, 323 (il. 285)
Demetrio I Paleólogo, déspota de Épiro, 355
Demetrio, obispo de Alejandría, 18
Demetrio, san, 178-179; retratos (Constantinopla), 328 (San Petersburgo), 247; (Oxford, Menologio), 355; (Salónica), 178-180 (ils. 140, 141); (Sassoferrato), 332; (Venecia), 304 (il. 247)
Demetrio (pintor de Mileševa), 309
Demetrio Comatiano, 325
Desislava, princesa, retrato (Bojana), 313
Diálogos (Gregorio Magno), 160
Diarbakr, Santiago de Sarug, Evangelios siríacos, 151
Diegesis (Ignacio de Salónica), 353
Dimitri Donskoy, príncipe de Moscú, 349
Diocleciano, emperador, 16, 19, 31
Diodoro (monje de Antioquía), 17
Dionisio, Pseudo, 75
Dionisio el Aeropagita, 17, 357; retrato (Constantinopla), 206
Dionisos, culto a, 16, 35
Dioscórides, *véase Materia Medica*
Dirikli Kilisse, 244
Diversibus Artibus, De (Teófilo), 262
Djamati, medallones de un icono, 385-386[5]
Djudjevi Stupovi, frescos de, 295, 313
Dos Hermanos, sarcófago de los, 50 (il. 29)
Dragutin, príncipe de Serbia, retrato (Sopoćani), 312
Drazark, escritorio, 315
Dresde, Grünes Gewölbe, panel de marfil con san Juan Evangelista y san Pablo, 227
Dura Europos, baptisterio, 42, 45
Düsseldorf, seda con león, 234

Eclesio, obispo de Rávena, 123; retrato (San Vital), 123 (il. 90), 124
Edesa
  Santa Sofía, 75
  Mandilión de, 97, 239

Edificaciones (Procopio), 115, 116
Edimburgo, Museum of Antiquities, *véase* Traprain Law, tesoro
Eduardo el Confesor, rey de Inglaterra, seda de la tumba de, 238
Éfeso, 15
  San Juan Evangelista, 116
Éfeso, concilio de, 20, 37, 76-78
Egipto, 71, 75, 76-77, 154, 156
Egnatia, Vía, 175
Elena, emperatriz (esposa de Constantino VII), 219, 220
Elena, emperatriz (esposa de Manuel II), 353
Elena, emperatriz (madre de Constantino I), 31, 63, 64; retratos (Constantinopla), 184; (Moscú), 362
Elena de Anjou, reina de Serbia, retrato (Sopoćani), 312
Elmale Kilisse, 297
Emesa, 97
Enatón, Santa Tecla, relieve de san Menas de, 76 (il. 51)
Eneas, 84
Enrique II, emperador del Sacro Imperio Romano, 246
Enrique IV, emperador del Sacro Imperio Romano, 238
Enrique VI, emperador del Sacro Imperio Romano, 307
Enrique VIII, rey de Inglaterra, 82
Enrique de Blois, obispo de Winchester, 264
Epanagoge, 197
Eparca, Libro del, 370
Epitaphioi, 362-363 (ils. 299, 300), 364, 365
Esculapio-Higieia, díptico, 57
Estambul
  Apóstoles, iglesia de los Santos (de Constantino), 31, 114; (de Justiniano), 115, 241; (mezquita de Mahomet II), 115; (Basilio I), 241; (Andrónico II), 241; tumbas, 307
  Blaquernas, iglesia de la Virgen, 100, 184; palacio, 270, 326, 338; escuela de iluminación, 245, 246 (il. 192), 276
  Buena Esperanza, convento de Nuestra Señora de la, *typicon* de, 357, 358 (il. 295)
  Chalke, Puerta, 193
  Chalkoprateia, iglesia de la, 100; escuela de iluminación, 264
  Constantino Lips, monasterio de, 242; iglesia sur (Fenari Isa Djami), 326; arquivolta, 331
  Cristo en Cora, iglesia de (Kariye Djami), 270, 332, 350, 389[19]; frescos *(parecclesion),* 331, 340, 342-343 (ils. 280, 281), 365, 368 (il. 304); mosaicos, 102, 264, 276, 304, 326, 337-342 (ils. 276-279)
  Faro, iglesia de Santa María del, 194, 380[2]
  Fenari Isa Djami, *véase* Constantino Lips
  Filántropo, iglesia de Cristo, 270
  Foro de Constantino, 84, 89, 100
  Gran Palacio, 185, 186, 187, 194, 326; iconos, 97, 101; mosaicos, 117, 180, 181 (il. 142), 183, 184, 197, 200, 270, 313
  Hagioi Anargyroi, 252
  Hodegoi, iglesia de, 98
  Hormisdas, palacio, 114
  Kalenderhane Djami, *véase* Santa María Kyriotissa
  Kariye Djami, *véase* Cristo en Cora
  Kauleas, monasterio de, 212
  Kodja Mustafá Pachá Djami, *véase* San Andrés de Krisei
  Kontoskalion, puerto, 326
  Milión, 184
  Murallas de Teodosio, 84 (il. 59), 332
  Museo Arqueológico: fragmentos de mármol de la ciudad de Constantino, 86; de la ciudad de Justiniano, 128-129, 137; Virgen con Niño, mármol de la mezquita de Sokollu Mahomet Pachá, 267 (il. 209); Virgen orante, mármol de San Jorge de la Mangana, 267-263 (il. 210), 269; *véase también* sarcófago de Sarigüzel; Stuma Paten
  Museo de Ayasofia, capitel y entablamento de la Pammakaristos, 331
  Myrelaion, 241
  Nea, 212, 241, 370
  Palacio Sagrado, *véase* Gran Palacio
  Pammakaristos, iglesia de la Teotokos, 270, 304; frescos, 326, 328; iglesia norte, 326; *parecclesion,* 330, 331
  Panagiotissa, iglesia de la, 338
  Pantocrátor, iglesia de Cristo, 270, 304, 351
  Peribleptos, *véase* Psamatia
  Puerta Dorada, 238, 326
  San Andrés en Krisei (Kodja Mustafá Pachá Djami), 326
  San Esteban de Dafne, 380[2]
  San Jorge de la Mangana, 98, 254, 260; Virgen Orante en mármol de, 267 (il. 210), 268, 269
  San Juan de Studius, 187, 195, 252, 256; escuela de iluminación, 147, 266

  San Polieuctos, 380[2]
  Santa Eufemia, 186; frescos, 326
  Santa Irene, 115; mosaico, 189
  Santa María Kyriotissa (Kalenderhane Djami), 183, 389[19]
  Santa Sofía, 114, 115, 202 y ss., 257, 258, 269, 270, 291, 326
    decoración de, 54, 86
    puertas de bronce, 189
    mosaicos: ábside, 204 (il. 154), 203, 205 (il. 155), 214, 215, 245; cúpula, 115, 207; galerías, norte, 207, 209, 210 (il. 159), sur, 207, 228, 251, 252, 253 (il. 201), 278 (il. 221), 326, 327 (il. 268); entrada imperial, 208 (il. 158), 215; *secreton* sobre el vestíbulo, 209; rampa sudoeste, sala sobre ella, 183, 188, 209; tímpanos, norte y sur, 206 (ils. 156, 157), 207; vestíbulos, 208, 244 (il. 190), 245, 246, 253
  Santos Pedro y Pablo, 114
  Santos Sergio y Baco, 31, 71, 114, 124
  Sokollu Mahomet Pachá, mezquita, fragmentos de mármol con la Virgen y el Niño de, 267 (il. 209)
  Virgen de la Fuente, convento de, 189
Esteban II, papa, 159
Esteban VI, papa, 374[5]
Esteban, patriarca de Constantinopla, 197
Esteban (tesorero de Justiniano II), 182
Esteban (tesorero de Santa Sofía), 228
Esteban de Aila, 117
Esteban Dušan, emperador de Serbia, 308, 313, 346; retrato (Psača), 347
Esteban Lazarevič, déspota, 348
Esteban Nemania, rey de Serbia, 308; retrato (Mileševa), 310
Esteban Prvovenćani, rey de Serbia, 312
Esteban Uroš I, rey de Serbia, 312; retrato (Sopoćani), 310
Esteban Uroš II Milutin, rey de Serbia, *véase* Milutin
Esteban Uroš III, rey de Serbia, 346
Estiliano Zaoutzés, 207, 241
Estilicón, sarcófago de, 51, 52 (il. 30)
Esztergom, relicario de la Vera Cruz, 270
Etchmiadzin, Evangelios (Matenadaran 2374), 153-154 (ils. 116-118), 242-243 (il. 189)
Etimologías (Isodoro de Sevilla), 172
Eudemón, prefecto de Constantinopla, 113
Eudocia, emperatriz (esposa de Romano II), retrato (París, marfil), 228 (il. 176)
Eudocia, emperatriz (esposa de Teodosio II), 63, 64, 97
Eudocia (hija de Heraclio), 175
Eudocia Ingerina, emperatriz, retrato (Sermones de Gregorio Nacianceno), 198
Eufrasio, obispo de Parenzo, 134; retrato (Poreč), 122
Eufrosina Comnena Ducaena Paleóloga, 357; retrato *(typicon* del Lincoln College), 357
Eugenia, santa, tumba, 18
Eulogia (hermana de Miguel Paleólogo), 325
Eusebio de Cesarea, 15, 16, 17, 18, 19, 24, 31, 48, 71, 83, 95; retrato (Evangelios de Rabula), 147
Euteria, Peregrinación de, 17
Eutiquio (pintor de Ócrida, etc.), 328, 330, 345, 346

Falier, Ordelaffo, dogo de Venecia, 269
Fayum, El, retratos de momias, 30
Federico I Barbarroja, 307
Federico II Hohenstaufen, 320
Feliciano, san, retrato (Roma), 165
Félix IV, papa, 138; retrato (Roma), 138 (il. 103)
Félix, arzobispo de Rávena, sarcófago, 137 (il. 102), 138
Félix, san, retrato (Roma), 139 (il. 104)
Fide Catholica, De (Ambrose), 49
Filípico Bardanes, emperador, 184, 185
Filipos, 82
Filócalo, Cronógrafo de, 47-48
Filoteo Kokkinos, patriarca, 392[18]
Filoxeno, díptico de, 90
Flavia Domitila, catacumba, 24
Flaviano, obispo de Antioquía, 71
Flaviano (monje de Antioquía), 17
Flavio Anastasio, díptico consular de, 89
Flavio Clemente, catacumba, 24
Flavios, 18
Florencia
  Biblioteca Laurentiana, *véase* Cosmas Indicopleustes, Topografía Cristiana de; Evangelios de Rabula
  Museo dell'Opera del Duomo, iconos en mosaico de San Juan, 332, 334-335 (il. 274)
  Museo Nazionale, cofre de marfil con bustos de Cristo, la Virgen y santos, 269; relieves en marfil de la emperatriz Ariadna, *véase* Ariadna, emperatriz
  San Marcos, decoración en mosaico de San Pedro el Viejo, 166
Florencia, concilio de, 365
Focio, metropolitano de Moscú, «gran» *sakkos* de,

360, 362; «pequeño» *sakkos* de, 360-361 (il. 298)
Focio, patriarca de Constantinopla, 98, 194, 195, 197, 198, 203, 207, 212, 215, 220, 370
Fortescue, sir John, 82
Freer, Evangelios (Washington, Freer MS. 32.18), 317 (ils. 257, 258), 319
Freising, catedral, Chalkoprateia, 319 (il. 260)

Gagik, rey de Kars, 242; Evangelios de, 314; retratos (Aght'amar), 242 (Evangelios), 314
Gala Placidia, emperatriz, 40; mausoleo, *véase* Rávena, San Vital
Galerio, emperador, 176
Galieno, emperador, 19
Galo, emperador, 71; retrato (Filócalo), 48
Galo (esposo de Constantina), retrato (Roma), 33
Gelati, monasterio, iglesia, icono de Cristo Pantocrátor, 385-386[5]; mosaicos, 279
Gerasa, iglesias, suelos de mosaico, 73
Germán, patriarca de Constantinopla, 185; retrato (Constantinopla), 209
Germán, san, sudario de, 236
Gervasio, san, retrato (Rávena), 125
Géza I, rey de Hungría, retrato (Corona Sagrada de Hungría), 233, 234 (il. 183)
Gian Galeazzo, duque de Milán, 319
Göreme, valle, iglesias en la roca, 243
Gračanica, iglesia, frescos, 346
Graciano, emperador, 20
Gradac, iglesia frescos, 313
Gregorio II, papa, 159, 160, 185
Gregorio III, papa, 185
Gregorio III, patriarca de Salónica, 353
Gregorio IV, papa, 139
Gregorio XIII, papa, 139
Gregorio XVI, papa, 33
Gregorio Asbestas, obispo de Siracusa, 197
Gregorio de Armenia, san, retrato (Constantinopla), 206, 207
Gregorio Magno, papa, 64, 101, 156, 159, 160, 162, 163; retrato (Roma), 139
Gregorio Nacianceno, san, 198; vida de (Gregorio Presbítero), 198; retrato (Constantinopla), 206; Sermones de (París gr. 510), 198, 199 (il. 150), 207, 209
Gregorio Niceno, san, 31, 97
Gregorio Palamas, obispo de Salónica, 357
Gregorio Presbítero, 198
Gregorio Taumaturgo, san, retratos (Constantinopla), 206
Grigorios Pakourian, gran chambelán, 296
Grner, escritorio, 315
Gualterio del Molino, arzobispo de Palermo, 289
Guillermo I, rey de Sicilia, 280, 284, 301
Guillermo II, rey de Sicilia, 280, 284, 289, 301; retrato (Monreale), 292, 293 (il. 234)
Guillermo de Villehardouin, 365
Gunther, obispo de Bamberg, seda de la tumba de, 237 (il. 187), 238

Haditha, suelo de mosaico, 75
Hagiasoritissa, Panagia, 100, 101 (il. 73), 239
Hamazasp, príncipe de Armenia, retrato (Aght'amar), 242
Hamilton, Salterio (Berlín, MS. 78 A. 9), 197
Harbadan, kan, 318
Hebraicum (Jerónimo), 17
Hécate, culto a, 16
Hechos de los Apóstoles, 15
Heraclio, emperador, 64, 112, 175, 176, 181
Herón de Alejandría, 187
Hesicasta, controversia, 338, 351, 357
Het'um I, rey, 315
Het'um II, rey, Leccionario de (Yerevan 979), 318 (il. 259), 319; retrato (Skevra), 390[7]
Hexapla, 17
Hierópolis, 97
Hipacio (sobrino del emperador Anastasio), 113
Hipócrates, obras de (París, MS. gr. 2144), 353
Hipólito, san, 16, 17; retrato (Roma), 161 (il. 122)
Hodegetria, Teotokos, 98 (il. 70), 100 (il. 72), 176, 239, 245, 268 (il. 212), 269, 326, 338
Holanda, Francisco de, 32
Holkham, Leccionario, 325
Homs, jarra de, 108 (il. 80), 111
Honoratae, iglesia, 140 (il. 105), 142
Honorio, emperador, 42, 185; retrato (díptico de Probo), 89
Honorio I, papa, 159, 162; retrato (Roma), 163
Hosios Lukas, *catholicon,* 249; mosaicos, 245 (il. 191), 250-252 (ils. 198-200), 256, 257, 273, 274, 276; sarcófagos, 249
Hromkla, escritorio, 315, 316 (il. 256), 317 (il. 257), 390[7]
Hugo, maestro (de Bury Saint Edmunds), 264
Hymnos Akathistos, 104

Iconium, 272
Iconoclastas, 89, 97, 98, 101, 159, 176, 180, 184 y ss., 195, 203, 209
Iconódulos, 186, 189, 195, 197

Ignacio, abad del monasterio de Acapniou (Salónica), 353
Ignacio, san, patriarca de Constantinopla, 197, 207
Ignacio el Menor, san, retrato (Constantinopla), 206 (il. 156), 207
Ignacio Teóforo, san, retrato (Constantinopla), 207
Ilias Ambrosiana, 47
Imagen de la Piedad, 353
Inés, santa; retrato (Roma), 162 (il. 124), 163; tumba, 18
Inocencio III, papa, 32, 307
Inocencio IV, retrato (Roma), 32
Inocencio VIII, papa, 322
Irene, emperatriz (esposa de León IV), 101, 186, 189; retrato (Constantinopla), 189
Irene, emperatriz (esposa de Juan II), 270; retratos (Constantinopla), 278 (il. 221); (Pala d'Oro), 269
Irene, emperatriz (esposa de Alejo I), 270, 338
Irene, emperatriz (esposa de Andrónico II), 329
Irene, gran princesa de Kiev, retrato (Kiev), 257
Irene, zarina de Bulgaria, retrato (Bojana), 313
Irene (hija de Nicéforo Khoumnos), 270
Irene (hija de Teodoro Metokitos), 344
Irene (sobrina de Miguel IX), 353
Irene Raoulina Paleóloga (esposa de Constantino Paleólogo), 344
Ireneo, san, obispo de Lyon, 17
Isaac II Ángelo, emperador, 272, 307, 308
Isaac Comneno, 270, 338; retrato (Constantinopla), 337 (il. 276), 338
Isabel I, reina de Inglaterra, 82
Isidoro de Mileto, 115
Isidoro de Sevilla, 172
Isis, culto a, 16
Itinerarium Antonini, 67
Iván Alejandro, zar de Bulgaria, 349; retratos (Evangelios B. M.), 349; (Ivanovo), 349; Salterio de (Moscú), 349
Iván Asen, retrato (Evangelios B. M.), 349
Iván Šišman, retrato (Evangelios B. M.), 349
Ivanov, iglesia, frescos, 349

Jacobitas, 20
Jacopo de Camerino, 374[5]
Jacopo Torrito, 374[5]
Jázaros, kagan de los, 175
Jerónimo, san, 17, 20, 40, 48, 49, 160; retrato (Brescia), 90, 93 (il. 66)
Jerusalén, 17, 64, 65, 71, 97, 142, 147, 164, 165, 175, 183, 184, 315, 319
Biblioteca del Patriarcado Armenio, MSS. 2469 (Evangelios y cubierta), 390[7]; 2556 (Evangelios del rey Gagik), 314; 2563 (Evangelios del príncipe Vasak), 315; 2568 (Evangelios de la reina Queran), 315; 2660 (Evangelios del príncipe León), 315, 316 (il. 256); 3627 (Evangelios de 1268), 315
Biblioteca del Patriarcado Griego, MS. Hagiou Taphou 51 (Salterio), 324 (il. 266), 325, 385[3]
Constantino, iglesias de, 31
Justinjano, iglesias, 64, 114
Mezquita de la Roca, 183
Nea, 64
Palacio de Eudocia, 63
San Esteban, 64
San Jorge, 64
Santo Tomás, 64
Santo Sepulcro, iglesia del, 31, 63, 64; escritorio, 389[20]
Templo, 15, 17
Jorge, san, retrato (Constantinopla), 328
Jorge (pintor de Mileševa), 309
Jorge Acropolites, 325, 351
Jorge Bardanes, 325
Jorge de Antioquía, 284, 289; retrato (Palermo), 285 (il. 226), 287
Jorge Gemisto Pleto, 365
José el Poeta, san, retrato (Constantinopla), 343
Josué, Rollo de (Vat. gr. 431), 220-221 (il. 169), 225
Joviano, emperador, 76
Juan I Tzimiscés, emperador, 234, 245
Juan II Comneno, emperador, 261, 270, 351; retratos (Constantinopla), 278 (il. 221), (Dafni), 273; (Pala d'Oro), 269
Juan III Ducas Vatatzes, emperador, 320, 325
Juan IV Lascaris, emperador, 320, 326
Juan IV, papa, 163
Juan VI Cantacuzeno, emperador, 332, 355-357, 365, 391[18]; obras teológicas de, con retrato (París, MS. gr. 1242), 355 (il. 293), 356 (il. 294)
Juan VII, papa, 106, 166, 168, 170
Juan VIII Paleólogo, emperador, retrato (Moscú), 362
Juan XI Bekkos, patriarca de Constantinopla, 338
Juan, gran primicerión, retrato (San Petersburgo), 351
Juan, metropolitano, 347, 348
Juan, obispo de Trani, 258
Juan Apocaucus, 325

Juan Axoukh, 272
Juan Comneno, gran chambelán, 270
Juan Crisóstomo, san, Homilías (Athos), 229 (París, MS. Coislin 79), 263 (il. 205), 264, 266; retratos (Constantinopla), 206 (il. 157), 263 (il. 205), 264; (Sermones sobre san Mateo), 173 (il. 137); (Washington), 332, 336 (il. 275); Sermones sobre san Mateo (Viena, cód. 1007), 173 (il. 137)
Juan de Capadocia, 114
Juan de Damasco, san, 242; retrato (Constantinopla), 343
Juan de Salónica, 328
Juan Ducas, *sebastocrator*, 308
Juan el Gramático, 195, 197; retrato (Salterio Chludov), 195, 196 (il. 149)
Juan el Orfanótrofo, 252
Juan Evangelista, san, 17; Evangelio de, 15
Juan Frangopoulos, *protostrator*, 365
Juan Joasaf, 351
Juan Lydus, 113
Juan Skilitzes, crónica de, 389[20]
Juliana Anicia, princesa, 141, 151; retrato (Dioscórides), 140 (il. 105), 141
Juliano, emperador, 19, 71
Juliano Argentario (de Rávena), 123, 130
Julitta, santa, retrato (Roma), 169, 170
Junio Basso, sarcófago de, 50 (il. 38), 51
Justiniano I, emperador, 20, 64, 65, 82, 94, 98, 108, 113 y ss., 184; díptico consular de, 90; retratos (Constantinopla), 244 (il. 190); (díptico de Justino), 90, 91 (il. 64); (Rávena, San Apolinar Nuevo), 121; (Rávena, San Vital), 121, 125 (il. 92), 126
Justiniano II, emperador, 159, 167, 175, 182, 183, 184; retrato (Rávena), 132 (il. 96), 133
Justino I, emperador, díptico consular de, 90, 91 (il. 64), 104
Justino II, emperador, 89, 90, 112, 128, 159, 184; cruz de, 110 (il. 83), 112, 215
Justino, san, 16
Juvenal, obispo de Jerusalén, 63

Kahn, icono, *véase* Washington, National Gallery of Art
Kalenić, iglesia, pinturas, 348 (il. 286)
Kalliergis (fresquista), 390[8]
Kalojan, *sebastocrator*, 313
Kalojan, zar de Bulgaria, 307
Kamouliana, 97
Kaoussié, iglesia, 71
Karahissar, Cuatro Evangelios de, 325
Kars, escritorio, 314 (il. 255)
Kastoria
  Hagioi Anargyroi, frescos, 296, 313
  Hagios Nikolaos tou Kasnitze, frescos, 296
Katafuga, Virgen, 353
Kataskepe, monasterio de San Miguel, 270
Katskhi, icono del Redentor, 385[5]
Kertch, plato de plata de, 87 (il. 61), 88
Khakhuli, tríptico, 385[5]
Khobi, icono de la Virgen, 385[5]
Kiev, 256 y ss., 262, 315, 371
  iglesia del Arcángel San Miguel, 276
  iglesia de la Virgen, 256
  monasterio de Pechersky, 256, 276
  Santa Sofía, mosaicos, 257-258; pinturas, 257-258, 276-278
Kiti, Panagia Angeloktistos, mosaico de la Hodegetria, 80, 98-99 (il. 71)
Kosovo, batalla de, 348
Kotor, 346
Kral Marko, 329
Krefeld, seda del León, 234
Kulikovo, batalla de, 349
Kurbinovo, San Jorge, frescos, 296 (il. 237), 298, 300, 308, 313
Kyrakos (iluminador de Hromkla), 315

Lactancio, 18
Ladislao I, rey, 308-309; retrato (Mileševa), 310-311 (il. 253)
Ladislao, san, rey de Hungría, 270
Ladoga, Viejo, San Jorge, frescos, 297
Lagoudera, Panagia tou Arakou, frescos, 298 (il. 239)
Lambron, 315
Lampadii, díptico consular de los, 57
Lampridio, 19
Landrada, santa, seda de la tumba de, 189
León I, emperador, 100
León III, emperador, 159, 175, 183, 185, 187
León III, papa, 170, 192
León III de Georgia, 385[5]
León IV, emperador, 175, 186
León IV, papa, 170
León V, emperador, 101, 187, 195, 384[11]
León VI, emperador, 100, 197, 198, 207, 208, 209, 212, 215, 216, 234, 241, 370; retratos (Berlín, cetro de marfil), 215 (il. 163), (Constantinopla), 208 (il. 158), (Venecia, corona votiva), 216 (il. 166)
León, arzobispo de Ócrida, 258
León, príncipe, Evangelios de (Jerusalén, Patriarcado Armenio, MS. 2660), con retrato, 315, 316 (il. 256), 317
León de Salónica, 194
León el Grande, papa, 32, 42, 374[5]
León el Patricio, Biblia de (Vat. Reg. gr. 1), 224 (il. 172), 225
León Focas, 219, 243
León Sgouros, 308
Leoncio, emperador, 183
Leoncio, prefecto del Ilírico, 178
Letrán, concilio, 166
Liber Pontificalis, 31, 54, 162, 189
Liberio III, obispo de Rávena, sarcófago, 52, 56 (il. 31)
Liberio, papa, 42
Libro de Ceremonias (Constantino VII), 128, 209
Licinio, emperador, 83
Lieja, 189
Limburg an der Lahn, tesoro catedralicio, relicario de la Vera Cruz, 229, 230 (il. 179)
Lindisfarne, Evangelios, 173
Liutprando de Cremona, 220
Liverpool, díptico de Esculapio-Hygieia, 57
Lmbat, iglesia, pinturas murales, 156
Lombardos, 159 y ss., 175
Londres
  British Museum
    Icono: de Wadi Natrun, 350-351
    Manuscritos: Add. 5111 (Evangelios), 147, 149 (il. 112); Add. 19352 (Salterio Studita), 147, 195, 266; Add. 28815 (Evangelios), 223-225; cód. Burney 20 (Evangelios de Teófilo), 322 (il. 264); Curzon 153 (Evangelios de Iván Alejandro), 349; *véase también* Salterio de Bristol; Génesis Cotton
    Marfil: Hoja de la Apoteosis, 60; díptico del arcángel Miguel, 95 (il. 68); paneles de Belerofonte, 60; de Moisés, san Pedro y santa Tecla, 60, de la Pasión y la Resurrección, 57
    Plata: cuenco con san Sergio o san Baco, 181 (il. 143); *véase también* cofre de Proiecta
    Vidrio: disco de Colonia, 30
  Victoria and Albert Museum
    Epitaphios: de Nicolás Eudaimonioannes, 365
    Esteatita: panel con cacería de jabalí, 249
    Jaspe: de Cristo en la cruz, 215, 216 (il. 165); de León VI, 215 (il. 164)
    Marfil: panel con bustos de santos, 268 (il. 211), 269; Teotokos Hodegetria, 268 (il. 212), 269; *véase también* Andrews, díptico; Veroli, arqueta
    Seda: cuádriga, de Verdún, 189
    Serpentina: Virgen orante, 266, 267 (il. 208)
Longinos el Hegoumenos, retrato (Sinaí), 117
Lorsch, Evangelios (Alba Julia MS. Batthyaneum), 96 (il. 69)
Lotario, emperador, 280
Lucas, san, 15, 71, 97, 99, 101; Evangelio de, 15; retratos, 155 (il. 119), 156, 168 (il. 132); reliquias de, 100, 116
Lucas el Menor, san, 249
Luis IX, rey de Francia, Nuevo Testamento de (MS. París Coislin 200), 325
Lynthrankomi, Panagia Kanakaria, mosaicos, 98, 130, 134 (il. 98), 137
Lyon, 17
  Musée Historique des Tissus, seda de Mozac, 188, 189 (il. 144)

Maastricht, relicario de, 229
Macario, obispo de Jerusalén, 17, 63
Macedonio, renacimiento, 194
Madaba, suelo de mosaico, 75
Madrid, Academia de la Historia, plato de Teodosio I, *véase* Teodosio I, emperador, plato de
Maforión de la Virgen, 100
Magnencio, emperador, 36
Ma'in, suelo de mosaico, 75
Maina, 365
Maio de Bari, 389[20]
Mamré, iglesia de Constantino, 31
Manasija (Resava), iglesia, frescos, 348, 349
Mandilión, 97, 239, 240 (il. 188)
Manuel I, emperador, 261, 270, 272, 280, 297, 308, 391[10]
Manuel II Paleólogo, emperador, 353; retrato, 357
Manuel Cantacuzeno, déspota del Épiro, 365
Manuel Dishypatos, metropolitano de Salónica, 319
Manuel Files, 330
Manzikert, batalla de, 261
Marcelino, *comes rei privatae*, 36
Marciano, 64
Marcos, san, 76; Evangelio, 15
Margarita, reina de Sicilia, 280
María Comnena Tornikina Acropolitissa, retrato (Moscú), 351
María de Alania, emperatriz, retrato (Homilías de san Juan Crisóstomo), 264

María Ducaena, 270, 338
María Ducaena Comnena Paleóloga, 330
María Paleóloga (hija de Miguel VIII), 338
María Paleóloga (hija de Simeón Uroš Paleólogos), 351, 353
Mariamme, emperatriz, 385[5]
Markova Varoš, San Nicolás, frescos, 296
Marta la Monja, 330
Martín I, papa, 159, 166, 170
Martvili, tríptico y cruz pectoral, 385[5]
Mateo, metropolitano de Mistra, 365
Mateo, san, Evangelio de, 15; Sermones sobre (Juan Crisóstomo), 173 (il. 137)
Mateo (iluminador de París supl. gr. 1162), 266
Materia Medica (Dioscórides, Viena, MS. Med. gr. 1), 140 (il. 105), 141, 151
Mauricio, emperador, 101, 159, 160
Mauro, san, retrato (Poreč), 134
Maximiano, arzobispo de Rávena, 123, 124, 128, 130; silla de, 123, 128, 129 (il. 94), 130, 154; retrato (San Vital), 123, 125 (il. 92), 126
Máximo, emperador, 18, 20
Medina, mezquita, 183
Melane la Monja, retrato (Constantinopla), 337 (il. 276), 338
Melecio, san, 249
Melisenda, reina de Ultramar, Salterio de (París, lat. 12056), 389[20]
Mellon, icono, *véase* Washington, National Gallery of
Menas, san, relieve de, 76 (il. 51)
Mesina, escritorio, 389[20]
Meteora, monasterio de la Transfiguración, 349; díptico de María Paleóloga, 351, 353; icono de santo Tomás, 351; Imagen de la Piedad, 351, 352 (il. 289)
Metodio, apóstol de los eslavos, 193, 194
Metodio, san, patriarca de Constantinopla, 193, 195, 197, 207; retratos (Constantinopla), 206, 209
Metrófanes, san, obispo de Constantinopla, retrato (Constantinopla), 330
Miguel II Ángelo, déspota del Épiro, 365
Miguel II, emperador, 187
Miguel III, emperador, 98, 187, 189, 197, 203, 207
Miguel IV, emperador, 252
Miguel V, emperador, 252
Miguel VII Ducas, emperador, 264; retrato (corona sagrada de Hungría), 233, 234 (il. 183)
Miguel VIII Paleólogo, emperador, 313, 320, 325, 326, 338, 357, 365
Miguel IX Paleólogo, emperador, 304-305, 353
Miguel, déspota del Épiro, 305, 308, 325
Miguel, zar de Bulgaria, 346
Miguel (iluminador de las Blaquernas), 245
Miguel (pintor de Ócrida, etc.), 328, 330, 345, 346
Miguel Ataliates, 264
Miguel Autoriano, patriarca, 308
Miguel Cerulario, patriarca de Constantinopla, 258
Miguel Glabas, gran chambelán, 328, 330
Miguel Psellos, 252, 254, 260, 261, 371
Miguel Skepedis, protospatharios, 260
Milán, 17, 20, 51, 57, 118, 126, 172
  Castillo Sforzesco, relieve de marfil de la Colección Trivulzio, 57 (il. 36)
  Catedral, tesoro, díptico de cinco partes usado como cubierta de libro, 156, 157 (il. 120)
  San Ambrosio, sarcófago de Estilicón, 51, 52 (il. 30); puertas de madera, 54
  San Lorenzo, capilla de San Aquilino, mosaico, 36 (il. 15), 37, 119
  San Nazaro, cofre relicario de plata, 61 (il. 40)
  San Vittore en Cel d'Oro, mosaicos, 374[10]
  Santa Tecla, 47
Milecio, obispo de Antioquía, 71
Mileševa, iglesia de la Ascención, 309; frescos, 310 (ils. 251, 252), 311 (il. 253), 312, 313
Milutin, rey de Serbia; 313, 330, 344 y ss.; *epitaphios* de, 362 (il. 299), 363; retratos (Prizren), 345, (Sopoćani), 313, (Studenica), 345 (il. 283)
Minucio Félix, 16, 18
Misis-Mopsuestia, iglesia, suelo de mosaico, 72-74 (il. 50)
Mistra, 346, 365
  Brontocheion (Afendiko), 365; frescos, 364 (il. 301), 365
  Pantanassa, iglesia de la, 365; frescos, 365, 367 (il. 303)
  Peribleptos, iglesia de la, 365; frescos, 351-353, 365, 366 (il. 302)
  Santa Sofía, 365
  Teodoro, convento de San, 365
Mitilene, San Terafón, icono, 350
Mitra, culto a, 16
Mlidj, escritorio, 315
Mlkhē, reina de Armenia, Evangelios de, 384[4]
Mohamed II, el Conquistador, 115
Mohamed ibn Djobair, 289
Modesto (sacerdote de Jerusalén), 64, 67
Monastier, Le, seda del relicario de San Teofredo, 238

Monemvasia, 353, 365
  iglesia de Cristo Elkomenos, icono de la Crucifixión, 351
Mongola, influencia en la iluminación armenia, 315
Monofisita, herejía, 20, 63, 76, 134, 176
Monotelita, herejía, 159, 166, 176, 185
Monreale, iglesia abacial, 291; mosaicos, 290-293 (ils. 213-214), 294, 295, 300, 301, 302
Montecasino, 160
Monza, catedral, tesoro, vinajeras de plata de Palestina, 64-65 (il. 42), 152
Mopsuestia, *véase* Misis-Mopsuestia
Morača, iglesia, frescos, 312, 313
Moralia in Job (Gregorio Magno), 160
Moscú, 349
  Anunciación, catedral de la, frescos, 349
  Arcángeles, catedral de los, frescos, 349
  Kremlin, panel del Descenso al Infierno, 270; *sakkos* de Focio, 360-362 (il. 298)
  Museo Histórico, MS. cód. gr. 183 (Menologio), 247-248; *véase también* Chludov, Salterio; Iván Alejandro, Salterio
  Museo Municipal de Bellas Artes, panel de marfil de Constantino VII Porfirogéneta, 225 (il. 173); *véase también* Crónica Alejandrina del Mundo
  Natividad de la Virgen, iglesia de la, frescos, 349
  Tretiakov, Galería, *véase* Constantino Acropolites, icono de; Vladimir, Nuestra Señora de
Moisés, culto a, 75
Moutiers-Grandval, Biblia, 157
Mozac, seda imperial de, 188 (il.144), 189
Mugni, Evangelio de (Matenadaran 7736), 243
Mundo, 113
Munich
  Bayerisches Nationalmuseum, relieve de marfil con las Marías en el Sepulcro y la Ascensión, 57, 58 (il. 37)
  Staatsbibliothek, relieve de marfil con la Dormición de la Virgen, 246, 247 (il. 194)
  Wittelsbacher Ausgleichsfonds, panel de oro y esmalte con la Crucifixión, 270
Münsterbilsen, 189
Müstair, San Juan Bautista, frescos, 171
Myra, monasterio de Santa Sión, 379[11]

Nápoles
  iglesia de Constantino, 31
  San Pedro, mosaicos, 184
  Santa Restituta, San Juan de la Fuente, 16; mosaicos, 40-42 (il. 19)
Narsés, 176
Natrun, Wadi, icono de, 351
Naukratios (donante de la decoración de Nicea), 212
Nea Moni, 254-255 (ils. 202, 203), 256, 257, 274, 275
Nebo, Monte, 75
Neón, obispo de Rávena, 47
Neófitos, *hieromonacos* de Bačkovo, 296
Neoplatonismo, 18, 370
Nerezi, San Pantaleimón, frescos, 294-295 (ils. 235, 236), 300, 308, 326
Nevers, paneles de marfil con la vida de Cristo, 60
Nueva York, Metropolitan Museum of Art, cubiertas de libro, plata, de Antioquía, 72, 76 (ils. 48, 49); cáliz de Antioquía, *véase* Antioquía, cáliz; plato, plata, con la Unción de David, 111 (il. 84), 112; panel de marfil con la Crucifixión, 247
Nicea, 272, 308, 313, 325, 365
  iglesia de la Dormición, mosaicos, 188, 211-212 (ils. 160, 161), 214, 260, 270
  San Trifón, 325
Nicea, concilio, 19, 63, 78, 101, 186, 192
Niceno, Credo, 19
Nicéforo II, Focas, emperador, 97, 98, 228, 232, 234, 243, 249, 261; relicario de, 228 (il. 177), 247
Nicéforo III Botaneiates, emperador, 266, 268, 270; retrato (Homilías de san Juan Crisóstomo), 263 (il. 205), 264
Nicéforo, déspota del Épiro, 325
Nicéforo, patriarca de Constantinopla, 195; retratos (Salterio Chludov), 195, 196 (il. 149), (Constantinopla), 209
Nicéforo (de Nicea), 260
Nicéforo Blemides, 325
Nicéforo Calisto Jantópoulos, 97
Nicéforo Euforbino Katakalon, 297
Nicéforo Gregoras, 338, 357
Nicéforo Khoumnos, 270
Nicéforo Moscopoulos, metropolitano de Mistra, 365
Nicetas Acominates, 325
Nicodemo della Scala, obispo de Freising, 319
Nicolás I, papa, 197
Nicolás IV, papa, 374[5]
Nicolás, patriarca de Constantinopla, 219
Nicolás, san, retratos (Constantinopla), 206, (Sinaí), 319, (Venecia), 302
Nicolás (pintor de Prizren), 345

Nicolás Eudaimonioannes, *epitaphios* de, 365
Nicolás Mesaritá, 98, 116, 241
Nicoletta da Grioni, 332
Nicómacos, díptico de los, 57
Nicomedia, 83, 84; iglesia de Constantino, 31
Nicópolis, basílica de Dumecio, panel de mosaico, 75
Nifón, patriarca de Salónica, 331
Nika, motine, 84, 113, 114, 115
Nikón Metanoites, san, retrato (Hosios Lukas), 249
Nikopoia, Teotokos, 101, 151, 239
Nínive, batalla de, 175
Nonantola, escuela de iluminación, 172 (il. 136)
Noravank, escuela de iluminación, 151, 154 (ils. 117, 118), 242, 243 (il. 189)
Novgorod, 297; iglesia de la Transfiguración, frescos, 349

Ócrida
  Peribleptos (San Clemente), *epitaphios* de, 363; frescos, 313, 328 (il. 269), 329 (il. 270), 330, 332, 338; iconos de, 350
  Santa Sofía, frescos, 258, 259 (il. 204)
Odovacar el Ostrogodo, 60
Omar, califa, 64, 184
Omeya, califato, 175, 183, 185
Opiano, Pseudo, 248
Optato, 16
Orígenes de Alejandría, 16, 18, 20
Orseolo, Pedro I, dogo de Venecia, 269
Orso, obispo de Rávena, 47
Ortodoxia, triunfo de la, 195, 203, 212, 214
Osmán, sultán de los turcos otomanos, 338
Ostia
  iglesia de Constantino, 31
  Isola Sacra, 79
Ostoja Rajović, retrato (Ócrida), 329
Otón II, emperador, 247
Otón III, emperador, 236; Evangeliario de, 246, 247 (il. 194)
Ottobeuren, seda de, 192
Oued Ramel, pavimento de mosaico, 82
Oxford
  Bodleian Library, MSS. Auct. T. *infra* 1.10 (Misc. 136) (Nuevo Testamento), 266; gr. th. f. 1 (Menologio), 355
  Lincoln College, *Typicon*, 357, 358 (il. 295)
Ozra, princesa de Serbia, retrato (Psača), 347

Pablo I, papa, 170
Pablo, arzobispo de Salónica, 215
Pablo, san, 71; Epístolas, 15; reliquias, 101
Pablo el Silenciario, 115
Pacomio, *protosynkellos*, 365
Palermo, 371
  Capilla Palatina, 280, 291; mosaicos, 280, 281, 282-284 (ils. 224, 225), 287, 288, 294, 298
  escritorio, 389[20]
  Martorana, 284-287; mosaicos, 279 (il. 222), 280, 284-288 (ils. 226-230), 298
  Palacio de Favara, 301
  Palacio de la Cuba, 301
  Palacio de Ziza, 301
  Palacio Menani, 301
Palestina, talleres de mosaico, 64, 73, 75
Palmer, Ricardo, arzobispo de Mesina, 389[20]
Panachrantos, Virgen, 290 (il. 231), 291
Pantocrátor, Cristo: Antioquía, 72; Arta, 325, 326 (il. 267); Castelseprio, 172 (il. 135); Cefalù, 280-281 (il. 223), 284, 300; Constantinopla, 184, 206, 207, 212, 330, 340, Dafni, 257, 272 (il. 215), 273; Hosios Lukas, 249, 257; Kiev, 257; Lagoudera, 298; Monreale, 290 (il. 231), 291; Nea Moni, 255; Nicea, 260; Palermo, 257, 282 (il. 224), 282, 284, 286 (il. 227), 287; Rávena, 131; San Petersburgo, 351 (il. 288); Sinaí, 102, 319
Pantoleón (miniaturista), 386[14]
Pafos, Enkleistra de san Neófito, fresco, 298
Paperon, 315
Parenzo, *véase* Poreč
París
  Bibliotèque de l'Arsenal, arqueta de marfil, 57
  Bibliotèque National, MSS: Coislin 200, 325; gr. 20, 195; gr. 54 (Evangelios), 320, 322 (il. 263); gr. 70 (Evangelios), 223, 229; gr. 74 (Evangelios), 147, 239, 266; gr. 139 (Salterio), 221, 223 (il. 171), 246; gr. 880, 258; gr. 1335, 325; supl. gr. 1096 (Evangeliario), 264; supl. gr. 1162 (Evangelios), 266; supl. gr. 1252 (Hechos), 266; syr. 33, 147; syr. 341 (Biblia), 151-152 (ils. 114, 115), 154; *véase también* Ashburnham, Pentateuco; Gregorio Nacianceno, Sermones de; Hipócrates, obras de; Santiago de Kokkinobaphos, Homilías de; Juan VI Cantacuzeno, obras teológicas de; Juan Crisóstomo, san, Homilías de; Melisenda, reina, Salterio de; *Sacra Parallela;* Sínope, Códice de
  Cabinet des Médailles, marfil con Romano II y Eudocia, 228 (il. 176)
  Museo de Cluny, seda del Auriga, 189, 190 (il. 145)

  Museo del Louvre
    Azulejos: vidriados, 262
    Marfil: díptico con Justiniano (?) 90, 92 (il. 65); trípticos, de Constantino VII, 227, con las Doce Fiestas, 247
    Mosaico: icono, 332, 333 (il. 273)
    Plata: jarra de Homs, 108 (il. 80), 111
    véase también Rotschild, camafeo
Parma, Biblioteca Palatina MS. 5 (Cuatro Evangelios), 266
Pascual I, papa, 139
Pasko, príncipe de Serbia, retrato (Psača), 347
Paternus, obispo de Tomi, plato de plata, 107 (il. 79), 111, 128
Patmos, iconos, 349, 353; panel de mosaico, 332; *typicon* de Santa Sofía (cód. 266), 207
Paz de la Iglesia, 51
Peć, iglesia de los Santos Apóstoles, frescos, 313
Pedro II, obispo de Rávena, 130
Pedro III, rey de Aragón, 320
Pedro, metropolitano de Moscú, retrato (Vaticano), 362
Pedro, príncipe de Bulgaria, 307
Pedro (constructor de Santa Sabina, Roma), 54
Pedro el Gramático, 264
Pelagio II, papa, 159, 161; retrato (Roma), 161 (il. 122)
Pella, 63
Perachorio, Santos Apóstoles, 297
Périgueux, Saint-Front, 116
Peristrema, valle, iglesias en la roca, 243, 244
Phorbiotissa, Panagia, 388-389[18]
Piazza Armerina, villa, 37
Pipino el Breve, rey de los francos, 159, 189
Platón, 20, 365, 370
Platón, abad de Sakkudion, 186
Platón (padre del papa Juan VII), 166
Plotino, 20, 370
Pneumatica (Herón), 187
Poganovo, icono de, 352 (il. 290), 353
Pola, cofre, 32, 60
Policarpo, 17
Pompeyo (sobrino del emperador Anastasio), 113
Poreč (Parenzo), Basílica Eufrasiana, 133-134; mosaicos, 130, 133 (il. 97), 134
Porfídico, Monte, 36
Pragón Sgouros, gran heteriarca, 329
Pretexto, 18, 20
Prilep, 296, 347
Primo, san, retrato (Roma), 164 (il. 126), 165
Prinkipo, 252
Prizren, Bogorodica Ljeviška, 345; pinturas, 330, 344 (il. 282), 345
Probiano, díptico de, 57
Probo, emperador, 19; díptico de, 89
Proclo, 370
Proconesia, mármoles de, 117, 124, 131, 137
Procopio, 113, 114, 116, 127, 176
Proiecta, arqueta de, 60 (il. 39)
Prólogo Prisciliano a los Evangelios de san Mateo, *véase* Lorsch, Evangelios
Protasio, san, retrato (Rávena), 125
Psača, San Nicolás, frescos, 347
Psalterium gallicanum (Jerónimo), 17
Psalterium romanum (Jerónimo), 17
Psamatia, iglesia de la Teotokos Peribleptos, 252, 270, 326; relieves de, 266, 269
Pulqueria, emperatriz, 97

Qarabac Kilisse, 260
Qaranleq Kilisse, 260, 297
Qasr el Lebia, iglesia, mosaico, 82
Quedlinburg-Itala, fragmento, 48-49
Queran, reina de Armenia, Evangelios (Jerusalén, Patriarcado Armenio MS. 2568), 315; retrato (Evangelios del príncipe León), 315, 316 (il. 256)
Quinisexto, concilio, 167, 184
Quirico, san, retrato (Roma), 169-170

Rabula, Evangelios de, 69 (il. 45), 70 (il. 46), 147, 148 (il. 111), 150 (il. 113), 151, 154, 197
Radoslav, rey de Serbia, 313
Radoslav (pintor de la escuela de Moravia), 349
Raška, 308
Ratisbona, 262
Ravanica, iglesia, frescos, 347, 348
Rávena, 117 y ss., 159
  Baptisterio de los Arrianos, mosaicos, 122 (il. 89), 123
  Baptisterio de los Ortodoxos, mosaicos, 45-47 (ils. 24, 25), 121; ornamento de estuco, 47
  Basílica Ursiana, mosaicos de, 302
  Catedral, ambón del arzobispo Agnellus, 136 (il.101), 137; sarcófago de san Rinaldo, 52
  Museo Arzobispal, silla de Maximiano, *véase* Maximiano, silla de; capilla, 130
  San Apolinar en Classe, 130; mosaicos, 131-132 (ils. 95, 96); sarcófagos, 52, 135 (ils. 99, 100), 137 (il. 102)
  San Apolinar Nuevo, 118; mosaicos, 118 (il. 86), 119-120 (ils. 87, 88), 137

San Francisco, sarcófago de Liberio III, 52, 53 (il. 31)
San Michele in Affricisco, mosaicos de, 130
San Vital, 31, 71, 124-125; mosaicos, 117, 121, 123-127 (ils. 90-93), 130, 133, 161, 189; ornamento de stuco, 137; Mausoleo de Gala Placidia, 42, mosaicos, 41 (ils. 20, 21), 42, 47, sarcófago de Constancio III, 52, 53 (il. 32)
Santa Ágata, sarcófago, 137
Santa Cruz (destruida), 42
Santo Espíritu, 121
Registrum Gregorii, 16
Regulae Pastoralis Liber (Gregorio Magno), 160
Reichenau, escuela de iluminación, 247
Reims, escuela de iluminación, 166, 173
Reparatus, arzobispo de Rávena, 133; retrato (Rávena), 132 (il. 96), 133
Resava, *véase* Manasija
Riha, patena, 112
Rinaldo, san, sarcófago, 52
Ripsimé, san, retrato (Spas-Nereditsa), 297
Roger II, rey de Sicilia, 280, 283, 284, 287, 301; retrato (Palermo), 279 (il. 222), 280
Roger de Helmarshausen, 262
Roma, 80, 84, 159, 160, 175
Arco del triunfo de Constantino, 51
Biblioteca Apostólica, MSS.: Barberini gr. 320 (Salterio), 266; cód. Chris. gr. VIII 54, 322; cód. gr. 1291 (Tolomeo), 189; gr. 342 (Salterio), 264; gr. 1158 (Evangeliario), 322; gr. 1208 (Hechos y Epístolas), 322, 323 (il. 265), 325; *véase también* Basilio II, Menologio de; Constantino Manases, crónica de; Cosmas Indicopleustes, Topografía Cristiana de; Josué, Rollo de; León el Patricio, Biblia de; Virgilio Vaticano; Virgilio Romano
Catacumbas: Calixto, 18, 24; Comodila, iglesia de San Félix y San Adaucto, fresco, 139 (il. 104), retrato de san Lucas, 168 (il. 132); Domitila, 24; Giordano, mosaico, 37 (il. 16); Lucina, 24; Santos Pedro y Marcelino, mosaicos, 25, 27 (il. 7), 28 (il. 8); Priscila, Cappella Greca, 24 (il. 2), Capella della Velata, 21, 23 (il. 3), 26 (ils. 4, 5); Thraso, 25, 26 (il. 6); Vía Latina, 18, 27, 29 (il. 9)
Constantina, mausoleo de, mosaicos, 33-35 (ils. 11-13), 38; sarcófago, *véase* Museo Sacro Vaticano
Fons Constantini, 31
Grotte Vaticane, mausoleo de los Julios, mosaicos, 23 (il.1); sarcófago de Junio Basso, 50 (il. 28), 51
Museo Lateranense, decoración de mosaico de San Pedro el Viejo, 166; sarcófago de los Dos Hermanos, 150 (il. 29), 151
Museo Sacro Vaticano, relicario de peregrino (Palestina), 67, 68 (il. 44); relicario de Maastricht, 229; sarcófago de Constantina, 33, 35 (il. 14); sedas del Sancta Sanctórum, 189, 192 (il. 147), 193 (il. 148); tríptico de marfil de Constantino VII, 227
Palacio Laterano, Librería Antigua, pinturas murales, 162 (il. 124), 163
Palacio Venecia, tríptico de marfil con la Deesis, 226 (il. 174), 227
Panteón, Hodegetria, 98 (il. 70)
San Esteban Rotondo, mosaico del ábside, 164 (il. 126)
San Juan de Letrán, 31; mosaico del ábside, 374[5]; baptisterio, oratorio de San Venancio, mosaico, 163 (il. 125), 164, 165; relicario de peregrino de, 57, 58 (il. 44)
San Lorenzo Extramuros, 31, 161; frescos, 381-382[2]; arco triunfal de mosaico, 161 (il. 122), 165
San Pablo Extramuros, 31, 32; mosaicos, 119, 302
San Pedro, el Viejo, 31, 32, 60, 161; capilla de la Virgen de Juan VII, 167, (decoración de mosaico de), 165 (il. 128), 166, nártex, mosaicos, 184; iglesia actual, tesoro, cruz de Justiniano II, 110 (il. 83), 112, 215, «Dalmática de Carlomagno» *(sakkos)*, 357-360 (ils. 296, 297)
San Pedro in Vincoli, retrato en mosaico de san Sebastián, 165 (il. 127), 166
San Sabas, pinturas, 170
Santa Cruz de Jerusalén, mosaico miniatura, 353
Santa Francisca Romana, *véase* Santa María la Nueva
Santa Inés Extramuros, 163; mosaicos, 162 (il. 124), 163, 166
Santa María del Rosario, Panagia Chalkoprateia (Hagiasoritissa), 100, 101 (il. 73)
Santa María del Trastévere, *Maria Regina*, 105 (il. 77), 106, 167
Santa María en Cosmedin, decoración de mosaico de San Pedro el Viejo, 165 (il. 128), 166, 168
Santa María in Vía Lata, pinturas, 170

Santa María la Antigua, 99, 100, 170; pinturas murales, s. VI, 104, s. VII, 99, 100, 154, 166 (il. 129), 167-168 (ils. 130, 131), 170, s. VIII, 168, 169 (il. 133), 170
Santa María la Mayor, 42; mosaicos, 42, 43-44 (ils. 22, 23), 47, 82, 104, 119, 123
Santa María la Nueva (Sta. Francesca Romana), 170; pintura de la Hodegetria, 99, 100 (il. 72)
Santa Pudenciana, mosaico del ábside, 39 (il. 18), 82, 139
Santa Sabina, puertas de madera, 54, 55 (il. 34), 57, 60
Santos Cosme y Damián, mosaicos, 138 (il. 103), 374[5]
Santos Juan y Pablo, mosaicos, 119
Santos Pedro y Marcelino, 31
Romano I, emperador, 198, 219, 220, 229, 234, 241
Romano II, emperador, 220, 225, 229, 249; retrato (París, marfil), 228 (il. 176)
Romano III Argyrus, emperador, 251, 266, 270; retrato (Constantinopla), 251
Romano IV Diógenes, emperador, 276
Romano Lacapeno, *véase* Romano I, emperador,
Rómulo Augústulo, emperador, 60
Rossano, Códice de, 142, 144-145 (ils. 108, 109)
Rothschild, camafeo, 88-89 (il. 62)
Rovina, batalla de, 353
Rublev, Andrei, 349
Ruccellai, Madonna, 320
Rufo Gennadio Probo Orestes, díptico consular de, 60
Rūm, sultán de, 272, 308

Sabrata, iglesias de Justiniano, 116
Sacra Parallela (Juan de Damasco; París, gr. 923), 242
Sahak, príncipe de Armenia, retrato (Aght'amar), 242
Saint-Denis, abadía, 262
Salónica, 80, 175, 176 y ss., 194, 200, 215, 313, 329, 330, 353, 355
Acapniou, monasterio, 353
Acheiropoeitos, iglesia de la, 176; Katafuga, 353
Hagios Demetrios, 179; mosaicos, 164, 178-180 (ils. 140, 141)
Hagios Giorgios, mosaicos, 38 (il. 17), 39, 47, 177, 178, 183
Hosios David, 353; mosaicos, 117, 177 (il. 139), 353
Museo Arqueológico, brazaletes s. IX, 218 (il. 168)
Panagouda, iglesia de la Panagia de, *epitaphios* de, 363-364 (il. 300)
Santa Sofía, mosaicos, 188, 203, 213 (il. 162), 214, 258
Santos Apóstoles, 331; mosaicos, 331 (il. 271), 332 (il. 272)
Vlattadon, monasterio, icono, 349-350
Salzburgo, 262; escuela de iluminación, 173
Samuel, zar de Bulgaria, 258
San Menas, iglesia, 76
San Petersburgo
Biblioteca Estatal, MS gr. 105 (Evangelios de Karahissar), 325
Ermitage
Iconos: compuesto, con la Crucifixión, 270; constantinopolitano, 350, 351; de Cristo Pantocrátor de Alejo, 351 (il. 288)
Marfil: tríptico con los Cuarenta Mártires de Sebaste, 247
Platos: con ángeles y cruz, 111 (il. 81), 112; con cabrero, 106 (il. 78), 108; de Kertch, 87 (il. 61), 88; de Paternus, *véase* Paternus
Santa Prisca, Santa Matrona, mosaicos, 40
Santiago de Kokkinobaphos, Homilías (París, gr. 1208), 241, 265 (il. 204), 266, 275; (Vat. gr. 1162), 241, 275
Saqqara, monasterio de Jeremías, frescos de, 80 (il. 56), 154
Sárdica, 84
Sargis Pidzak, 243, 319, 390[7]
Sarigüzel, sarcófago, 54 (il. 33), 86
Sasánidas, 183, 187, 189
Sassoferrato, icono de mosaico de San Demetrio, 332
Sava II, arzobispo, retrato (Sopoćani)
Sava, san, 309, 389[19]; retrato (Mileševa), 310
Schioppo, Madonna dello, 305 (il. 249), 306
Secundo, de los Asterios, 60
Seleucia, martyrium, 71-73
Selyúcidas, turcos, 272, 308, 315
Séneca, 47
Sens, sudario de san Siviard, 237
Serbia, escuelas de pintura al fresco, 308-312 (ils. 250-254), 329-330, 344 y ss. (ils. 282-286)
Serena (esposa de Estilicón), 51
Sergio III, papa, 100, 374[5]
Sergio, emperador, 185
Sergio (escriba), 320
Severino, papa, 32
Severo, san, obispo de Nápoles, 40; retrato (Poreč), 134

Sfax, museo, mosaico de Daniel, 82
Shapur I de Persia, 71
Sicilia, talleres de mosaico, 262, 280, 287, 301
Siegburg, seda con león de, 234
Sighanle, santa Bárbara, 244
Símaco, 20
Símaco, papa, retrato (Roma), 163
Símacos, díptico de los, 57
Simeón, zar de Bulgaria, 219
Simeón (iluminador de las Blaquernas), 245
Simeón (miniaturista), 386[14]
Simeón Nemania, san, 389[19]
Simeón Uroš Paleólogo, 351
Simonis, reina de Serbia, 345
Sinaí, Monte, monasterio de Santa Catalina
  iconos: ss. VI y VII, 80, 102, 103-104 (ils. 75, 76), 154; s. X, 97-98, 238-240 (il. 188); s. XII, 296 (il. 238); s. XIII, 300, 319-320 (il. 261); ss. XIII-XV, 349, 350
  iglesia de Justiniano, 117
  mosaicos, 80, 116 (il. 85), 117, 130, 137, 139, 332
  MSS.: *véase* Cosmas Indicopleustes, Topografía Cristiana de
Sinesio de Cirene, 18
Sinope, Códice de (París, MS. supl. gr. 1286), 142, 146 (il. 110)
Sión, Monte, 63
Siracusa, 175
  Museo Arqueológico Nacional, sarcófago de Adelfia, 49 (il. 27), 51
Siria, 64, 71, 73, 82, 97, 142, 147 y ss., 180, 185
Sis, escritorio, 315
Sisojevac, iglesia, frescos, 348
Siviard, san, sudario de, 237
Sividio, díptico consular de, 60
Sixto III, 43
Skevra, monasterio, escritorio, 315; tríptico, 390[7]
Skoplje, 345
  Colecciones del Estado Macedonio, iconos, 350
  San Nicetas, frescos, 345
Sofía, emperatriz, 112
Sofía, Museo Arqueológico, icono de Poganovo, 352 (il. 290), 353
Sofía Vitovtovna, gran princesa de Moscú, retrato (Moscú), 362
Sofronio, patriarca de Jerusalén, 64
Sopoćani, iglesia de la Trinidad, frescos, 312 (il. 254), 313, 330, 371
Sosandra, monasterio, 325
Spas-Nereditsa, iglesia, frescos, 297
Staro Nagoričino, san Jorge, frescos, 345
Studenica, 308
  iglesia de la Virgen, frescos, 308, 309 (il. 250), 313
  iglesia del Rey, 345; frescos, 345-346 (ils. 283, 284)
Stuma, patena, 109 (il. 82), 112
Suger, abad de Saint-Denis, 262
Sviatopolk, gran príncipe de Kiev, 276
Sviatoslav, gran príncipe de Kiev, 245

Tabari, al-, 183
Tabarca, mosaicos funerarios de, 82
Tabgha, iglesia de la Multiplicación de los Panes y los Peces, suelo de mosaico, 73
T'alin, iglesia, pinturas murales, 156
Tamar, reina de Georgia, 308; cruz pectoral de, 385[5]
Tarasius, patriarca de Constantinopla, retrato (Constantinopla), 209
Tarragona, *véase* Centcelles
Tavchanli Kilisse, 243
Tchaouch In, capilla, 243
Tchareqle Kilisse, 297
Teodelinda, reina, 64
Teodora, coemperatriz con Zoé, 232, 252, 255
Teodora, emperatriz (esposa de Justiniano), 20, 101, 113, 114, 126, 127, 128, 130, 134; retratos (díptico de Justino), 90, 91 (il. 64); Rávena, 126-127 (il. 93)
Teodora, emperatriz (esposa de Teófilo), 189, 194, 195
Teodora, zarina de Bulgaria, retrato (Evangelios B. M.), 349
Teodora Raoulaina (sobrina de Miguel VIII), 325
Teodorico, rey de los ostrogodos, 117, 118, 121; retrato (Rávena), 121
Teodoro I, papa, 164
Teodoro II Lascaris, emperador, 308, 313, 325
Teodoro, abad de San Juan de Studius, 186-187, 195
Teodoro, arzobispo de Rávena, sarcófago, 52, 135 (il. 100), 137
Teodoro, déspota de la Morea, 357
Teodoro, obispo de Antioquía, 72
Teodoro (pintor de Mileševa), 309
Teodoro Anagnostes, 97
Teodoro Apseudes, 298
Teodoro Metokitos, gran logoteta, 338, 344; retrato (Constantinopla), 338, 339 (il. 277)
Teodoro Mártir, san, panegírico (Gregorio Niceno), 31, 97
Teodoro Stratelates, san, retratos (San Petersburgo), 247, (Roma), 138 (il. 103)

Teodosiano, Misal, *véase* Teodosio I, emperador, plato de
Teodosio I, emperador, 20, 38, 39, 51, 62, 176; plato de, 85 (il. 60), 86, 107, 126, 142
Teodosio II, emperador, 54, 63, 84, 114; retrato (*solidus*, c. 420), 89
Teodosio III, emperador, 184
Teodoto (donante de capilla de Santa María la Antigua), retrato, 169
Teodoto (logoteta público de Justiniano II), 182
Teodoto, obispo de Antioquía, 71
Teodoto, patriarca de Constantinopla, 195
Teófanes, 101, 186
Teófanes, san, retrato (Constantinopla), 343
Teófanes (pintor de Constantinopla y Novgorod), 349
Teófanes Continuatus, 98, 220, 241
Teófano, emperatriz, 198, 243, 247, 262
Teófilo (escriba de Constantinopla), 322 (il. 264)
Teófilo, emperador, 187, 189, 194
Teófilo, obispo de Salónica, 189
Teófilo, patriarca de Alejandría, 76
Teofredo, san, seda de la tumba de, 238
Teofilacto, patriarca de Constantinopla, 198
Teopempt, metropolitano de Kiev, 256
Tertuliano, 16, 18, 37
Tiberio II, emperador, 89
Tiflis, Museo Nacional, icono y cruz pectoral, 385[5]
Timoteo, san, reliquias de, 100, 116
Tiridates, rey de los armenios, 207
Tirnovo, Santos Pedro y Pablo, frescos, 349
Tito, emperador, 63
Todi, 166
Tolomeo (Cód. Vat. gr. 1291), 189
Tomás Preljubović, déspota de Yanina, relicario con retrato, 350 (il. 287), 351; retrato, en Meteora, 351
Tomi, plato de, 107 (il. 79), 111
Toqale Kilisse, 243
Torcello, catedral, mosaicos, 301 (il. 242); pala, 301
Tornikes, familia, 344
T'oros de Taron, 319
T'oros Roslin, 243, 315, 316-318 (ils. 256, 257, 259)
Toto, abad de Ottobeuren, 192
Tours, 17; escuela de iluminación, 157
Tradición Apostólica (Hipólito), 16
Transjordania, talleres de mosaico, 73
Traprain Law, tesoro de, 61-62 (il. 41)
Trebisonda, 308, 325, 351
  Evangelios de (Venecia, Mekitarista MS. 1400), 314 (il. 255), 315
  Santa Ana, frescos, 325
  Santa Sofía, frescos, 325
  Teokepastos, monasterio, frescos, 325
Trento, seda, 189, 192
Treska, río, Monasterio de San Andrés, frescos, 347
Tréveris, 84; catedral, tesoro, talla de marfil con traslado de reliquias, 101, 102 (il. 74)
Triboniano (cuestor de Constantinopla), 114
Trikkala, 351
Troya, 84
Túrtura, retrato (Roma), 139 (il. 104)

Uglješeva, retrato (Psača), 347
Ulrico, san, seda de la tumba de, 238
Urbano VIII, papa, 139
Urso, san, retrato (Poreč), 134
Utrecht, Salterio de, 166

Valencia, 320
Valentiniano I, emperador, 76
Valentiniano II, emperador, plato de, 85 (il. 60), 86
Valentiniano III, emperador, 42, 141
Vasak, príncipe, Evangelios de, 315
Vasilii Dimitrievich, gran príncipe de Moscú, retrato (Moscú), 362
Vaticano, *véase* Roma: Biblioteca Apostólica, Grotte Vaticane, Museo Sacro Vaticano, San Pedro
Vaticano, Virgilio (Vat. lat. 3225), 47
Vatopedi, iglesia, frescos, 330; panel de mosaico, 332
Velbužd, batalla de, 346
Venancio (padre del papa Juan IV), 163
Venecia, 262, 263, 348
  Academia, *véase* Besarión, relicario
  Biblioteca Marciana, cubierta de libro adornada con joyas, 216, 217 (il. 167); *véase también* Basilio II, Salterio de; *Cynegetica*
  Biblioteca Mekhitarista, MS 1400 (Evangelios de Trebisonda), 314 (il. 255), 315; Evangelios de la reina Mlkhē, 384[4]
  Museo Arqueológico, panel de marfil con san Juan Evangelista y san Pablo, 227 (il. 175)
  San Marcos, 116, 241, 301-304
    cálices: de Basilio el Proedros, 229; ónice, de Romano II (?), 219 (il. 178)

cruz: votiva, de León VI, 216 (il. 166)
cuenco: vidrio esmaltado, con figuras mitológicas, 248 (il. 196), 249
escultura, 303-305 (ils. 244-249)
icono: con el arcángel Miguel, 231 (il. 180), 232; de la Totokos Nikopoia, 101
mosaicos, 82, 302 (il. 243)
Pala d'Oro, 269-270 (il. 213), 271 (il. 214)
Vercelli, Biblioteca Capitular, Sermones de san Gregorio sobre los Evangelios (MS. CXLVIII), 172 (il. 136)
Verdún, seda de la Cuádriga de, 189
Vergilius Romanus (Vat. lat. 3867), 47
Verina, emperatriz, 100
Veroli, arqueta, 248 (il. 195)
Verona, Códice, 49
Víctor, obispo de Rávena, 123
Víctor, san, 374[16]
Viena
Kunsthistorisches Museum, panel de marfil con san Andrés y san Pedro, 227; relieve de la Dormición, 249 (il. 197)
Österreichische Nationalbibliothek, *véase* Juan Crisóstomo, san, Sermones sobre San Mateo; *Materia Medica* (Dioscórides); Viena, Génesis
Weltliche und Geistliche Schatzkammer, *véase* Coronación, Evangelios de la, Sacro Imperio Romano
Viena, Génesis de, 141-142 (ils. 106, 107), 146, 157, 158
Vienne, 192
Villehardouin, 307, 365
Virgilio, 20; *véase también* Vaticano, Virgilio, *Vergilius Romanus*
Vita de Kotor, 346
Vital, san, retrato (Rávena), 123 (il. 90), 124
Vladimir
catedral de la Dormición, 297
San Demetrio, frescos, 297
Vladimir, Nuestra Señora de, 299 (il. 240), 300
Vladimir Monómaco, gran príncipe de Kiev, 276
Vladimir Sviatoslavovich, gran príncipe de Kiev, 256, 257
Vlatko, *sebastocrator*, retrato (Psača), 347
Vsevolod, gran duque, 297
Vuka, príncipe, 308
Vukašin, rey de Serbia, 347; retrato (Psača), 347
Vulgata de san Jerónimo, 48

Walid, al-, I, califa, 183
Washington D.C.
Dumbarton Oaks Collection, icono de mosaico de san Juan Crisóstomo, 332, 336 (il. 275); MS 3 (Salterio y Nuevo Testamento), 264 (il. 236), 266
Freer Gallery of Art, Evangelios del príncipe Vasak, *véase* Evangelios Freer
National Gallery of Art, iconos Kahn y Mellon, 320, 321 (il. 262)
Westminster, abadía de seda de la tumba de Eduardo el Confesor, 238
Whitby, sínodo de, 160
Winchester, escuela de iluminación, 264

Yaroslav, gran príncipe de Kiev, 256; retrato (Kiev), 257, 258
Yaroslav Vladimirovich, príncipe, 297
Yeats, W. B., 369
Yerevan, Evangelio (Matenadaran 6201), 243; Evangeliario y cubierta (Matenadaran 7690), 390[7]; *véase también* Etchmiadzin, Evangelios; Het'um II, Leccionario de; Mugni, Evangelio de

Zacarías, *catholicon* de Armenia, 207
Zacarías, papa, 168; retrato (Roma), 169
Zagba, escuela de iluminación, 67, 69 (il. 45), 70 (il. 46), 147, 148 (il. 111), 150 (il. 113), 151
Zenón, emperador, 64, 71, 90
Zeuxipos, talleres de seda, 235 (il. 185), 236
Žiča, ermita de San Pablo de Koriša, frescos, 312, 313, 330
Zoé, emperatriz, 219, 251-254; retratos (Constantinopla), 253 (il. 201), 256, 278, (corona de Constantino IX), 232
Zoé Zaoutzina, emperatriz, 100
Zrze, monasterio, icono de Cristo Salvador y Zoodotes, 348

MANUALES ARTE CÁTEDRA

TÍTULOS PUBLICADOS

ACADEMIA DE LAS ARTES DE LA URSS, *El arte de los países socialistas.*
AZCÁRATE, J. M., *Arte gótico en España,* 2.ª ed.
BECKWITH, John, *Arte paleocristiano y bizantino.*
BLUNT, Anthony, *Arte y arquitectura en Francia, 1500-1700,* 3.ª ed.
BONET CORREA, Antonio (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España,* 3.ª ed.
CHECA, Fernando, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600,* 3.ª ed.
CHECA, F.; Nieto, V.; MORALES, A., *Arquitectura del Renacimiento en España,* 3.ª ed.
CONANT, Kenneth J., *Arquitectura carolingia y románica,* 3.ª ed.
DODWELL, C. R., *Artes pictóricas en occidente, 800-1200.*
ETTINGHAUSEN, R.; GRABAR, O., *Arte y arquitectura del Islam, 650-1250,* 2.ª ed.
FRANKFORT, Henry, *Arte y arquitectura del Oriente Antiguo,* 4.ª ed.
FREEDBERG, S. J., *Pintura en Italia, 1500-1600,* 3.ª ed.
GUTIÉRREZ, Ramón, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica,* 3.ª ed.
GUTIÉRREZ, Ramón, (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825.*
GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo; GUTIÉRREZ, Ramón (coords.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX.*
HAMILTON, George Heard, *Pintura y escultura en Europa, 1880-1940,* 6.ª ed.
HARLE, J. C., *Arte y arquitectura en el subcontinente indio.*
HERNANDO, Javier, *Arquitectura en España, 1770-1900.*
HEYDENREICH, L.; LOTZ, W., *Arte y arquitectura en Italia, 1400-1600,* 2.ª ed.
HITCHCOCK, Henry Rusell, *Arquitectura de los siglos XIX y XX,* 4.ª ed.
KRAUTHEIMER, Richard, *Arquitectura paleocristiana y bizantina,* 5.ª ed.
KUBLER, George, *Arte y arquitectura en América precolonial.*
LEVEY, Michael, *Pintura y escultura en Francia, 1700-1789.*
MALTESE, Corrado, y otros, *Las técnicas artísticas,* 9.ª ed.
MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca en España, 1600-1770,* 3.ª ed.
MORALES Y MARÍN, José Luis, *Pintura en España, 1750-1808.*
NOVOTNY, Fritz, *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880,* 5.ª ed.
PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Pintura barroca en España,* 2.ª ed.
REYERO, Carlos; FREIXA, Mireia, *Pintura y escultura en españa, 1800-1910.*

ROSENBERG, Jakob; SLIVE, Seymour; TER KUILLE, E. H., *Arte y arquitectura en Holanda, 1600-1800*, 2.ª ed.
URRUTIA, Ángel, *Arquitectura en España, siglo XX*.
WATERHOUSE, Ellis, *Pintura en Gran Bretaña, 1530-1790*.
WHITE, John, *Arte y arquitectura en Italia, 1250-1400*.
WILLIAMSON, Paul, *Escultura gótica, 1140-1300*.
WITTKOWER, Rudolf, *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*, 9.ª ed.
YARZA, Joaquín, *Arte y arquitectura en España, 500-1250*, 8.ª ed.